EUGÈNE DELACROIX

MEIN TAGEBUCH

Lily Hildebrandt

Eugène Delacroix

Mein Tagebuch

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/meintagebuch00dela

EUGÈNE DELACROIX, SELBSTBILDNIS

(1829. Musée du Louvre)

Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller
Zweiter Band

EUGÈNE DELACROIX

MEIN TAGEBUCH

VERLAG BRUNO CASSIRER
BERLIN 1903

Deutsche Bearbeitung von Erich Hancke

Einleitung.

Wir veröffentlichen hier einen Auszug aus dem Tagebuche von Eugen Delacroix.

Eugen Delacroix wurde am 7. Floreal des Jahres VI (26. April 1798) zu Charenton St. Maurice bei Paris geboren.

Sein Vater, Charles Delacroix, war zu dieser Zeit französischer Gesandter in Holland. Seine Mutter stammte aus einer Künstlerfamilie. Die künstlerischen Neigungen des Knaben traten sehr frühzeitig hervor und zwar ebenso in der Musik wie in der Malerei. Von seinem zehnten Jahre an besuchte er das Lycée Louis le Grand, und er war ein sehr mittelmässiger Schüler. Alsdann trat er in das Atelier von Guérin ein und studierte später unter Gros. Im Jahre 1823 stellte er sein Gemälde „Dante und Virgil“ aus. Das Bild hatte grossen Erfolg und wurde vom Staate angekauft. Der Beifall, den dieses und die folgenden Werke, wie das „Massacre de Scio“, bei Publikum und Künstlern fanden, war aber durchaus nicht unbestritten. Ja, man kann sagen, dass Delacroix sein ganzes Leben hindurch jedes Jahr von neuem um den Erfolg kämpfen musste. Wenige Jahre vor seinem Tode, im Jahre 1859, hatte

er den Schmerz, seine Bilder im „Salon“ vom Publikum verhöhnt zu sehen.

Übrigens fehlte es ihm durchaus nicht an äusseren Ehren. Im Jahre 1857 wurde er in die Akademie aufgenommen.

Die Arbeitskraft Delacroix' war trotz seiner zarten Körperkonstitution erstaunlich und die Anzahl seiner Werke ist sehr gross. Als seine Hauptwerke könnte man nennen: „Virgil und Dante“, „Massacre de Scio“, „Kampf auf den Barrikaden“, diese drei im Museum des Louvre; das Deckengemälde in der „Galerie d'Apollon“ im Louvre; „la justice de Trajan“ im Museum zu Rouen; „Foscari“ im Besitze des Herzogs von Aumale, und die Orientbilder, zu denen er die Anregung auf seiner Reise nach Marocco im Jahre 1832 fand.

Am 13. August 1863 machte ein Kehlkopfleiden, an dem der Künstler schon Jahre hindurch gelitten hatte, seinem Leben ein Ende. Delacroix war nicht verheiratet.

Das Tagebuch, das drei stattliche Bände umfasst, wurde 1822 begonnen und reicht bis 1863, allerdings mit einigen Unterbrechungen. Wahrscheinlich sind einige von den kleinen Heften, in welche Delacroix seine Notizen machte, verloren gegangen.

Der Künstler pflegte namentlich in den ersten Jahren selbst die geringfügigsten Kleinigkeiten, sogar die kleinen Beträge, die er für Essen und Trinken, für Modell und Ölfarben ausgab, aufzuschreiben. Alle diese nebensächlichen Notizen, wie auch Briefe an Verwandte, u. s. w., haben wir weggelassen und uns darauf

beschränkt, das Interessanteste, sowohl an kritischen Betrachtungen als auch an persönlichen Bemerkungen, zu vereinigen. Auch so füllt dieser Auszug noch einen Band. Das Tagebuch war ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Delacroix nahm also weder auf Stil noch auf kunstvolle Gliederung Rücksicht, sondern war einzig bestrebt, seine Idee möglichst treffend auszudrücken. Wir glaubten, dem Buche diesen Charakter nicht nehmen zu dürfen.

Delacroix nimmt unter den französischen Malern des vorigen Jahrhunderts eine ganz hervorragende Stellung ein. An Talent ist er den Grössten ebenbürtig, und in der Entwickelung muss man ihn als den unmittelbaren Vorläufer Manets bezeichnen. Das Tagebuch eines solchen Künstlers muss auch beim deutschen Publikum das grösste Interesse finden. Delacroix stand über ein halbes Jahrhundert hindurch inmitten des geistigen Lebens seiner Zeit. Er kannte alle berühmten Leute der Julimonarchie, der Republik von 1848 und des zweiten Kaiserreichs. Es giebt in der Kunst, Litteratur oder Politik seiner Tage keine bedeutendere Erscheinung, der wir nicht in diesem Buche begegneten.

So kann man das Tagebuch von Delacroix die Geschichte einer für die Kunst glorreichen Epoche nennen.

Berlin, Februar 1903.

E. H.

1822.

Paris. Gestern, Sonntag, frühmorgens bin ich hier angekommen. Die Reise auf der Imperiale bei Kälte und strömendem Regen war sehr unangenehm. Ich weiss nicht, warum das Vergnügen, das ich mir von der Rückkehr nach Paris versprochen hatte, mehr und mehr schwand, je näher ich der Stadt kam. Ich begrüsste Pierret. Ich war traurig. Die Tagesneuigkeiten sind daran schuld. Im Laufe des Tages war ich im Luxemburg, um mein Bild zu sehen und kehrte dann zum Essen zu meinem Freunde zurück. Am nächsten Tage sah ich mit Vergnügen Edouard Guillemardet, er teilte mir mit, dass er eifrig nach Rubens studiere. Ich hörte das sehr gern; denn gerade seine Farbe liess zu wünschen übrig und ich hoffe, dass diese Studien ihn wahrhaft fördern und ihm zu den Erfolgen verhelfen werden, die ich ihm wünsche. Im Salon hat er nichts bekommen; das ist jämmerlich! Wir versprachen uns im Winter zu besuchen.

Abends in der Konkurrenz der Akademie.

1824.

Allemal, wenn ich die Gravüren zu Faust[1]) wiedersehe, bekomme ich Lust, eine ganz neue Malerei zu machen, die darin bestände, dass man die Natur sozu-

[1]) Illustrationen zu Faust von Peter von Cornelius.

sagen durchpaust. Durch die äusserste Mannigfaltigkeit der Verkürzungen würde man die allereinfachsten Stellungen interessant machen. Man könnte so für kleine Bilder den Gegenstand aufzeichnen und ihn auf der Leinwand leicht anlegen, dann die genaue Stellung des Modells kopieren. Ich muss bei meinem Bild, soweit es noch nicht fertig ist, darauf achten. —

Heut früh im Luxemburg. Ich bin erstaunt über die Fehler bei Girodet, hauptsächlich bei seinem Jüngling auf der „Sintflut.“ Dieser Mann kann buchstäblich nicht zeichnen.

*

Die erste und wichtigste Sache in der Malerei sind die Konturen. Das übrige mag noch so nachlässig sein, wenn sie gut sind, so ist die Malerei fest und abgeschlossen. Ich habe mehr als ein anderer nötig, mich in diesem Punkte zu beobachten. Stets daran denken und immer damit anfangen. Rafael verdankt dem die Abgeschlossenheit seiner Bilder und oft auch Géricault. —

Im Luxemburg. „Die Aufständischen in Cairo“[1]) voll Kraft, grosser Stil. Ingres famos . . . und dann mein Bild,[2]) das mir sehr gefallen hat. Es hat einen Fehler, der sich auch noch in meinem jetzigen findet, namentlich in dem Weib, das ans Pferd gebunden ist, es ist nicht kräftig genug und zu dünn gemalt. Die Konturen sind verwaschen und unbestimmt. Ich muss beständig darauf hinarbeiten.

---

[1]) von Girodet.

[2]) Dante und Virgil, jetzt in Louvre.

Ich habe den Velasquez gesehen und Erlaubnis erhalten, ihn zu kopieren. Ich bin ganz erfüllt davon. Hier ist, was ich so lange gesucht habe, dieser pastose und doch flüssige Auftrag. Hauptsächlich an die Hände muss ich mich erinnern.

Heut früh sah ich bei Drolling eine Zeichnung mit mehreren Fragmenten von Figuren Michelangelos, die Drolling gezeichnet hat. Was für ein Mann! welche Schönheit! Die Vereinigung des Stils von Michelangelo mit dem von Velasquez, das müsste eine merkwürdige Sache geben, die gar nicht übel wäre. Diese Idee ist mir sofort gekommen, als ich diese Zeichnung sah. Sie ist weich und markig. Die Formen haben diese Weichheit, welche anscheinend nur eine pastose Malerei wiedergeben kann und dabei ist der Kontur kräftig. Die Stiche nach Michelangelo geben gar keine Anschauung davon. Das ist das Herrliche der Ausführung. Ingres hat etwas davon.

Wie das die Arbeit erleichtern würde, besonders bei kleinen Bildern. Ich bin froh, mir diesen Eindruck gemerkt zu haben. Ich will Drolling bitten, die Köpfe von Michelangelo kopieren zu dürfen. Die Hände sehr bemerkenswert . . . Die grossen Überschneidungen . . . Die Wangen einfach . . . Die Nasen ohne Details und das habe ich thatsächlich immer gesucht. Das kleine Porträt von Géricault, das bei Bertin war, hatte etwas davon und zum Teil auch meine Salter und mein Neffe. — Ich hätte es schon früher erreicht, wenn ich gesehen hätte, dass es nur mit ganz bestimmten Konturen möglich ist.

Bei Lionardo da Vinci ist es vorhanden, bei Velasquez in hohem Masse ganz im Gegensatz zu Van Dyk. Da sieht man zu viel Öl und die Konturen sind ausdruckslos und schwächlich. Giorgione hat viel davon.

*

Bei Allier.[1]) Sehr entzückt von seiner neuen Figur. Sein „Seemann“ hat mir ausserordentlich gefallen. Es ist mir aufgefallen und Champmartin meinte es heut Abend ebenfalls, dass seine Art mit der Malerei Géricaults Ähnlichkeit habe. Das scheint mir seine schwache wie seine starke Seite aufzudecken. In den Beinen und Schenkeln bei Allier konnte ich den Eindruck, den diese Art Stil hervorbringt, mit dem Michelangelos vergleichen.

Bei Leblond. Interessante Diskussionen über das Genie und die aussergewöhnlichen Menschen. Dimier meinte, die grossen Leidenschaften wären die Quelle des Genies. Ich denke, dass es allein die Phantasie ist oder, was auf dasselbe hinauskommt, jene Empfindlichkeit der Organe, die uns sehen lässt, wo andere nichts sehen und uns auf eine besondere Art sehen lässt. Ich sagte sogar, dass die grossen Leidenschaften, wenn sie zur Phantasie hinzukämen, sehr oft zur Verwilderung des Geistes führen, und Dufresne machte eine sehr richtige Bemerkung: „Den aussergewöhnlichen Menschen macht weiter nichts, als eine nur ihm eigentümliche Art die Dinge zu sehen“. Er dehnte das auf die grossen Feldherren und schliesslich auf die grossen Geister aller Zeiten und aller Richtungen

---

[1]) französischer Bildhauer.

aus. Also keine Regeln für diese grossen Seelen, die sind für die Leute, die nur das Talent haben, das man erwerben kann. Der Beweis dafür ist, dass man diese Fähigkeit nicht übertragen kann. Er sagte: Wie viel Nachdenken ist nötig, um einen schönen ausdrucksvollen Kopf zu machen. Hundertmal mehr als für ein Problem und doch ist es im Grunde nur Instinkt, denn er kann von dem, was ihn bestimmt, keine Rechenschaft geben. Ich bemerke jetzt, dass mein Geist nie mehr zum Schaffen angeregt ist, als wenn ich eine mittelmässige Darstellung eines Gegenstandes sehe, der mir zusagt.

*

Der Ruhm ist kein leeres Wort für mich. Beifall und Lob machen einen wirklich glücklich. Die Natur hat dieses Gefühl in alle Herzen gelegt. Die, welche auf den Ruhm verzichten, oder die ihn nicht erlangen können, thun klug daran für diesen Dunst, diese Ambrosia der grossen Seelen, eine Geringschätzung an den Tag zu legen, die sie philosophisch nennen. In letzter Zeit sind die Menschen von ich weiss nicht was für einer Lust besessen gewesen sich selbst das zu rauben, was ihnen die Natur vor den Tieren vorausgegeben hat, die sie selbst mit den niedrigsten Lasten beladen. Ein Philosoph, das ist ein Herr, der seine vier möglichst guten Mahlzeiten hält, für den Tugend, Ruhm und Adel der Empfindungen nur so weit in Frage kommen, als sie nichts an diesen vier unentbehrlichen Funktionen ändern und ihre körperlichen und individuellen Freuden nicht beeinträchtigen. In diesem Sinne ist ein Maultier ein viel schätzbarerer Philosoph, da es noch obendrein,

ohne sich zu beklagen, Schläge und Entbehrungen erträgt. Darauf glauben nun diese Leute stolz sein zu dürfen, auf diesen freiwilligen Verzicht auf Gaben, die gar nicht in ihrem Bereich liegen. —

Das, was den genialen Menschen ausmacht oder vielmehr was er macht, sind nicht etwa die neuen Ideen, sondern die Idee, die ihn erfüllt, das, was gesagt worden ist, sei nicht erschöpfend gesagt worden. —

Ich habe mir die Zeichnung von Gros bei Laugier angesehen, sie hat auf mich weniger Eindruck gemacht, als das Bild. Die allgemeine Kälte der Ausführung bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu der Wärme der Natur. Etwas platt. Dann keine Individualität. Gut gezeichnet in den einzelnen Teilen, aber die Idee! . . . Ein bischen Atelier . . . Arrangierte Draperieen . . . Bekannter Effekt. Die Dunkelheit im Vordergrunde u. s. w. Aber ich bin wenigstens dadurch nicht zu sehr entmutigt. —

Die Hauptsache ist, diese höllische, bequeme Pinselführung zu vermeiden. Mach' lieber das Material schwer zu bearbeiten wie Marmor. Das wäre vollständig neu. Mach' das Material rebellisch, um es mit Geduld zu besiegen. —

Gérard im Museum gesehen. Die schmeichelhaftesten Elogen. Er hat mich für morgen auf sein Landgut zum Essen eingeladen. Heut mit Horace Vernet und Scheffer gefrühstückt. Ein wichtiges Prinzip von Horace Vernet gelernt. Jedes Ding fertig machen, sobald man es gefasst hat. Das einzige Mittel viel vor sich zu bringen.

1830.

Correggio scheint mir im Helldunkel nicht ganz so vollkommen wie Veronese und Rubens. Er stellt zu oft hellbeleuchtete Gliedmassen auf einen dunkeln Grund. Was gut auf dunklem Grunde steht, das sind vollständig reflektierte Partieen.

Jede Fläche im Schatten oder vielmehr in jeder Helldunkelbeleuchtung muss ihren besonderen Reflex haben, z. B. alle Flächen, welche dem Himmel zugewendet sind, bläulich, alle die nach der Erde gewendet sind, warm u. s. w.; sorgfältig ändern, je nachdem sie sich drehen. Die Seitenflächen grau oder grün reflektiert.

Bei Veronese ist die Wäsche im Schatten kalt, im Licht warm. Wenn viele Figuren da sind, so müssen sie in der Grösse zu einander im Verhältnis stehen, je nach dem Plan, in dem sie sich befinden.

Blässe in den Reflexen giebt mehr als alles andere die Blässe der Krankheit oder des Todes wieder.

Die badende Frau: Für das Fleisch platter Lokalton. Für das Licht venetianisch Rot und Weiss, dazu je nach dem Ort der Lichter Neapelgelb und Weiss, Neapelgelb, Weiss und Rebenschwarz. Die Schatten mit orangen Reflextönen so warm als möglich untermalt und stellenweise graue Schattentöne wie Weiss, Neapelgelb und Umbra u. s. w.

Es ist sehr vorteilhaft, immer dieselben Töne zu mischen, weil man da sehr leicht retouchieren und sich wieder in die Arbeit hineinfinden kann.

Bei Rubens ist viel akademisches, überhaupt in der Technik und besonders in seinem Schatten, der systematisch dünn gemalt ist und sich am Rande scharf absetzt.

Tizian ist in dieser Hinsicht viel einfacher, ebenso Murillo.

1834.

Über die Autorität, die Traditionen, das Beispiel der alten Meister. Sie schaden ebensoviel als sie nützen. Sie führen die Künstler irre oder schüchtern sie ein. Sie geben den Kritikern fürchterliche Waffen gegen jede Originalität in die Hand.

Es ist ein merkwürdiges Mittel die Künste zu ermutigen, wenn man den schlechten oder mittelmässigen Malern erlaubt drei Bilder auszustellen, den talentvollen Leuten aber untersagt, vier auszustellen.

1840.

Bei jedem Dinge ist der Kontrast der Linien das Erste, worauf man beim Zeichnen achten muss. Darüber muss man im klaren sein, ehe man noch einen Strich macht. Bei Girodet z. B. findet sich das zum Teil in seinen Werken, weil er bei der immerwährenden Arbeit nach dem Modell ab und zu etwas von seiner Grazie erhaschte. Aber das scheint wie durch Zufall hineingekommen zu sein. Er kannte das Prinzip nicht, während er es anwendete. X .... scheint mir der einzige, der es verstanden und angewendet hat. Darin beruht das Geheimnis seiner Zeichnung. Das schwierigste

ist es, es auf den ganzen Körper anzuwenden, wie er es that. Ingres hat es in den Details getroffen, Hände u. s. w. Ohne mechanische Hilfsmittel, die das Auge unterstützen, etwa eine Linie zu verlängern, oft nach dem Fenster zu zeichnen, würde man wohl nie dahin gelangen.

Alle andern Maler, Michelangelo und Rafael mitinbegriffen, haben aus dem Instinkt, aus der Empfindung heraus gezeichnet und es ist ihnen gelungen, die Anmut wiederzugeben, weil sie sie in der Natur lebhaft frappiert hat: Aber das Geheimnis von X kannten sie nicht: die unfehlbare Sicherheit des Auges. Nicht wenn es an eine freie Arbeit geht, darf man sich mit Messen und Lothen die Hände binden. Diese Sicherheit muss man längst erworben haben, ehe man vor die Natur tritt. Dann wird sie einem bei dem Ungestüm, die Natur wiederzugeben, zu Hilfe kommen. Wilkie ist auch im Besitze dieses Geheimnisses.

Bei Porträts ganz unentbehrlich.

Wenn man z. B. mit dieser Sachkenntnis die Gesamterscheinung studiert hat, wenn man sozusagen die Linien auswendig weiss, so kann man sie gewissermassen geometrisch auf dem Bilde wiedergeben. Hauptsächlich Frauenporträts. Da muss man immer mit dem Reiz der Gesamterscheinung anfangen. Wenn man bei Einzelheiten anfängt, wird man immer schwerfällig sein. Ein Beispiel. Nehmen wir an, man hätte ein edles Pferd zu zeichnen. Wenn man sich da bei den Details aufhalten würde, so würde der Kontur niemals klar genug werden. — Die verschiedenen Pläne

gut auseinanderhalten und sie jedesmal umgrenzen. Alle in einer Reihenfolge anordnen, wie sie sich dem Lichte darbieten, und die, welche denselben Helligkeitswert haben, unterscheiden. So zum Beispiel in einer Zeichnung auf farbigem Papier die Glanzlichter mit Weiss aufsetzen. Die Lichtmassen deutet man auch noch mit Weiss an, aber weniger lebhaft. Dann die Halbtöne, die man im Papier ausspart. Darauf ein erster Ton mit dem Stift u. s. w. Wenn man am Rande einer Fläche, die man richtig hingesetzt hat, etwas mehr Licht hat als in der Mitte, so drückt man damit desto mehr ihre Unebenheit oder ihr Hervorspringen aus. Darin hauptsächlich beruht das Geheimnis der Modellierung. Man könnte so viel Schwärze anwenden wie man will, ohne eine Modellierung zu erzielen. Mann sieht daraus, dass man mit sehr wenig modellieren kann.

1843.

Es giebt Linien, die ungeheuerlich sind. Die Gerade, die regelmässige Schlangenlinie, besonders Parallelen. Wenn der Mensch eine dieser Art errichtet, nagen die Elemente an ihr. Das Moos, die Einflüsse der Witterung brechen die geraden Linien seiner Denkmäler. Eine Linie allein hat gar keine Bedeutung. Es muss eine zweite hinzukommen, um ihr Ausdruck zu verleihen.

Es wäre interessant, festzustellen, ob die regelmässige Linie nur im Gehirn des Menschen existiert.

Die Tiere haben sie in ihren Konstruktionen nicht, oder vielmehr in den Andeutungen von Regelmässig-

keit, welche man in ihren Werken findet, z. B. der Cocon, die Zelle.

Giebt es einen Übergang, der von der leblosen Materie zur menschlichen Intelligenz führt, die vollständig geometrische Linien erfindet?

Wie viel Tiere arbeiten dagegen unausgesetzt an der Zerstörung der Regelmässigkeit! Die Schwalbe hängt ihr Nest unter den Giebel des Palastes auf. Der Wurm bohrt seinen eigenwilligen Weg durch den Balken. Daher der Reiz der alten und verfallenen Gegenstände. Der Verfall bringt sie der Natur näher.

1844.

Über den Missbrauch, den die Franzosen mit dem Esprit treiben. Sie legen ihn überall in ihre Werke, oder sie wollen vielmehr, dass man überall den Autor merke und dass der Autor ein Mann von Geist und weltmännischer Bildung sei. Daher kommen die Roman- und Theaterfiguren, die nicht im Sinne ihrer Charaktere sprechen, diese endlosen Betrachtungen, in denen sich Überlegenheit, Bildung u. s. w. breit macht. Desgleichen in den bildenden Künsten. Der Maler denkt weniger daran, sein Sujet auszudrücken, als mit seiner Geschicklichkeit, seiner Gewandtheit zu glänzen. Daher die geschickte Malerei, die gewandte Pinselführung, das schön gemalte Stück. Diese Thoren: während ich ihre Geschicklichkeit bewundere, bleibe ich kalt und meine Phantasie bleibt unbeschäftigt.

Die wirklich grossen Meister arbeiten anders. Gewiss fehlt ihnen nicht der Reiz der Ausführung. Ganz

im Gegenteil. Aber das ist nicht jene unfruchtbare, materielle Ausführung, die uns keine andere Achtung einflössen kann, als ein Kraftstück. Paul Veronese — die Antike.

Es gehört wirklich grosse Selbstverleugnung dazu, um einfach zu sein, wenn man überhaupt dessen fähig ist. Dies beweisen sogar die grossen Meister, die im Anfange fast immer den obenerwähnten Fehler haben. In der Jugend, wo sie gleichsam unter ihren Fähigkeiten ersticken, ziehen sie das Gedunsene, das Geistreiche vor u. s. w. Sie wollen mehr glänzen als rühren. Sie wollen, dass man den Autor in seinen Personen bewundere, sie glauben platt zu sein, wenn sie nur klar oder rührend sind. —

Die modernen Autoren haben niemals so viel vom Duell gesprochen, als seit man sich nicht mehr schlägt. Es ist die hauptsächlichste Triebfeder ihrer Erzählungen. Sie geben ihren Helden eine unbezähmbare Tapferkeit. Es scheint, als ob der Leser, wenn sie Feiglinge schilderten, von dem Mut der Autoren einen schlechten Begriff bekäme.

Die Helden Byrons sind alles Prahler, eine Art Gliederpuppen, deren Typen man in der Natur vergebens suchen würde.

Dies falsche Genre hat tausend unglückliche Nachahmungen hervorgebracht.

Indessen ist nichts leichter, als sich eine Art von idealem Wesen auszudenken, das man nach Gefallen mit allen ausserordentlichen Tugenden oder Fehlern aus-

staffiert, mit denen die mächtigen Naturen ausgestattet sind.

*

Gegen die Rhetorik.

Die Vorrede zu Obermann. Etwas Rhetorik in dieser Vorrede. Wohl verstanden nicht in der, die von Senancour ist. Die Rhetorik findet sich überall, sie verdirbt die Bilder wie die Bücher. Das ist der Unterschied zwischen den Büchern der Schriftsteller von Fach und denen von Leuten, die nur schreiben, weil sie etwas zu sagen haben, dass in diesen letzteren die Rhetorik fehlt. Sie vergiftet dagegen die besten Eingebungen der ersteren.

Übrigens, warum stellt mich diese Vorrede von George Sand nicht zufrieden? Zuerst wegen dieses Körnchens Rhetorik, welches in die Sache selbst eine gezierte und gesuchte Art des Ausdrucks hineinbringt. Hätte der Autor sich nicht damit beschäftigt seine Beredsamkeit glänzen zu lassen, sondern seine eigenen Empfindungen ergründet, so hätte er vielleicht das wiedergegeben, was ich empfinde. Ich bewundere sein Wort, aber es lässt mich gleichgültig.

*

Wenn der Fleischton zu weiss geworden ist, weil man zu viel kalte Töne aufeinander gesetzt hat, so darf man sich nicht scheuen, die warmen Töne der Untermalung wieder ganz energisch hinzusetzen und dann von neuem hineinzumalen. —

Die Werke von Hugo sind wie der Entwurf eines talentvollen Menschen: Er sagt alles, was ihm in den Sinn kommt. — Das falsche des modernen Roman-

systems, d. h. diese Manie der äussersten Genauigkeit in der Beschreibung von Örtlichkeiten und Kostümen, die nur zuerst eine Scheinwahrheit erweckt, das Ganze aber noch falscher wirken lässt, wenn die Charaktere falsch sind, wenn die Personen zur Unzeit und langatmig reden, und vor allem wenn die Fabel, die man zurecht gemacht hat, um die Helden auftreten und handeln zu lassen, nur ein alltägliches oder melodramatisches Gewebe aus allerlei abgebrauchten, effektvollen Kniffen ist. Sie sind wie die Kinder, wenn sieTheater spielen. Die stellen irgend eine Handlung, meistens eine unsinnige dar. Dazu nehmen sie als Dekorationen natürliche Zweige, die Bäume vorstellen sollen.

Um die Phantasie zu befriedigen, wenn man den Schauplatz oder das Äussere der Personen so beschrieben hat wie Balzac und die anderen es thun, wären Wunder von Wahrheit in der Charaktermalerei und in den Reden der handelnden Personen nötig. Das geringste Wort, das nach Emphase schmeckt, die geringste Weitschweifigkeit im Ausdruck von Gefühlen zerstören die ganze Wirkung dieser Einleitungen, die so natürlich erscheinen.

Wenn Gil Blas sagt, dass der Herr von . . . . . ein grossgewachsener Junker war, trocken und mager mit argwöhnischen Manieren, so macht er sich nicht das Vergnügen uns zu sagen, was für Augen, was für einen Anzug mit allen Einzelheiten er hatte. Oder wenn er eine von diesen Einzelheiten auslässt, so giebt er uns eine andere, die dermassen charakteristisch ist, dass sie uns die ganze Person malt und zwar so, dass

alle weiteren Malereien, die man noch hinzufügen könnte, nur die Wirkung hätten, die Phantasie zu hindern, den Zug, der die Physiognomie giebt, klar zu erfassen.

Inspiration — Talent.

(Für den Dictionnaire.)

Der Laie glaubt, dass das Talent sich immer gleich sein muss, und dass es jeden Morgen wie die Sonne aufgeht, ausgeruht und erfrischt; dass es bereit sei, aus derselben immer offenen, immer vollen, immer überfliessenden Vorratskammer neue Schätze zu ziehen, um sie auf die des vorigen Tages auszuschütten.

Er weiss nicht, dass es wie alles was sterblich ist, eine ansteigende und eine abfallende Bahn verfolgt, und dass es unabhängig von diesem Weg, den es zurücklegt, wie alles, was atmet, allen Schwankungen der Gesundheit unterworfen ist, indem es schwach beginnt, wächst, in seiner ganzen Kraft erscheint und allmählich verlischt. Es ist von Krankheit, geistiger Verfassung, Freude und Trauer abhängig. Ausserdem kann es vorkommen, dass es sich mitten im Gebrauche seiner Kraft verirrt. Es gerät oft auf Abwege und braucht dann viel Zeit, um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen. Wenn es dorthin zurückgelangt ist, ist es oft nicht mehr dasselbe. Gleich dem vergänglichen Fleische, dem schwachen und von allen Seiten angreifbaren Leben aller Geschöpfe, das tausend zerstörenden Einflüssen widerstehen muss, und das fortwährender Stählung oder unausgesetzter Sorgfalt bedarf, um nicht durch dieses Universum, das auf uns lastet, verschlungen zu werden, ist das Talent bei den Hindernissen, von denen um-

geben es seine merkwürdige Macht ausübt, gezwungen, beständig über sich zu wachen, zu kämpfen, sich stets in Atem zu halten.

Unglück und Glück sind Klippen, die in gleicher Weise zu fürchten sind. Der allzugrosse Erfolg droht es zu entnerven, während der Misserfolg es entmutigt. Manche Talente hatten nur ein kurzes Aufleuchten, das sogleich wieder erloschen ist. Dieses Licht bricht manchmal gleich bei ihrem Erscheinen hervor, und verschwindet dann für immer. Andere, die im Anfang schwach und schwankend oder zerstreut oder einförmig sind, haben nach einer langen, fast erfolglosen Laufbahn einen unvergleichlichen Glanz verbreitet, z. B. Cervantes. Lewis hat nach seinem „Mönch“ nichts gutes mehr geschaffen. Er gehört zu denen, die sich nicht entwickelt haben u. s. w. —

Die hauptsächlichste Gabe des Genies ist, zu ordnen, zusammenzusetzen, die Beziehungen zu sammeln, sie richtiger und ausgedehnter zu sehen.

*

Der Ehebruch, der im Gesetzbuch ein ungeheures Wort ist, ist thatsächlich nur Sache der Galanterie, eine Maskenballaffäre.

Die Frauen hätten in unserer Zeit nötig, im Zaum gehalten zu werden. Sie gehen wohin sie wollen, sie thun was sie wollen, sie haben zu viel Autorität. Es giebt mehr Frauen, die ihre Männer betrügen, als Männer, die ihre Frauen betrügen. Die Frauen brauchen einen festen Zügel. Sie brechen die Ehe für Flittertand, Verse. Apollo und die Musen.

1846.

Sobald dem Dichter vollständige Freiheit in Bezug auf Zeit und Ort gegeben ist, so ist das System Shakespeares zweifellos das natürlichste, denn bei ihm folgen die Thatsachen einander wie in der Geschichte. Die angekündigten Personen betreten, vorbereitet oder nicht, im Moment wo sie notwendig sind, die Scene, erscheinen dort nötigenfalls nur einige Minuten, und werden dann aus demselben Grunde entfernt, der ihr Erscheinen veranlasst hat, d. h. aus der Notwendigkeit, die sich aus der Handlung ergiebt. Das ist in der That die Art, wie die Dinge in der Natur vor sich gehen. Aber ist das Kunst?

Man könnte sagen, dass das französische System darüber hinaus die der Kunst eignen Bedingungen zu erfüllen gesucht hat, und dass es, um diesen Bedingungen gerecht zu sein, darauf verzichtete, natürlich zu sein. Das französische System ist sicherlich das Ergebnis sehr geistvoller Kombinationen, um der Wirkung mehr Kraft, mehr Einheit, d. h. irgend etwas Künstlerischeres zu geben. Das Resultat ist, dass bei den grössten Meistern diese Mittel klein und kindlich sind und auf ihre Art der Wirkung durch die Notwendigkeit künstlicher Triebfedern, Vorbereitungen u. s. w. schaden. So führt dieses System eher zur Regelmässigkeit und zu einer Art kalter Symmetrie als zur Einheit. In Shakespeares Werken findet man wenigstens die Einheit einer weiten Landschaft voll mannigfaltiger Gegenstände. Da wird das Auge vielleicht inmitten der Masse von

Einzelheiten zögern, ein Ganzes zu erfassen, dies Ganze wird aber trotzdem endlich hervortreten, weil sich die Hauptmomente dank der Kraft seines Genies des Geistes stark bemächtigen.

Dass ein griechischer Tempel, der in allen seinen Teilen vollendet proportionirt ist, die Einbildungskraft ergreift und sie vollständig befriedigt, das ist wohl leicht zu verstehen. Der Vorwurf des Architekten ist unendlich leichter, als der eines dramatischen Dichters. Hier giebt es weder das Unvorhergesehene der Ereignisse, noch die ungezügelten Charaktere, noch die Wellenbewegungen der Leidenschaften, die auf tausend Arten die Wirkungen, die hervorgerufen werden sollen, komplizieren.

Ich möchte indessen fast glauben, dass die Erfinder der Einheit von Zeit und Ort der Meinung waren, sie könnten mit Hilfe gewisser Regeln in eine dramatische Komposition etwas von der Einfachheit der Wirkung hineinbringen, die man beim Anblick eines griechischen Tempels empfindet. Nach dem, was ich über den ungeheuren Unterschied gesagt habe, wäre das wohl das Thörichtste, was man sich denken kann.

Gestern habe ich den „Deserteur“ von Sedaine gesehen. Diese Art scheint mir der Vollendung der dramatischen Kunst sehr nahe zu kommen oder gar die Vollendung selbst zu sein.

Den Franzosen war es auch vorbehalten, selbst das grossartige aber künstliche System ihrer grossen Genies Corneille, Racine, Voltaire umzugestalten. Trotz der übertriebenen Liebe zum Natürlichen oder vielmehr der Steigerung der Natürlichkeit in den begleitenden Einzel-

heiten bis zum äussersten wie in den Dramen Diderots, Sedaines u. s. w. ist diese Form ein wirklicher Fortschritt. Sie lässt einen gewaltigen Spielraum für die Entwickelung der Charaktere und Ereignisse, da sie Veränderung des Ortes und grosse Zwischenräume zwischen den Akten erlaubt. Indessen ist dort das Gesetz des fortschreitenden Interesses besser beobachtet, die Kunst, mit der die Thatsachen und Charaktere dazu beitragen, die moralische Wirkung zu erhöhen, der der schönsten Tragödien Shakespeare überlegen. Da giebt es nicht diese ewigen Auftritte und Abgänge, diese Dekorationswechsel zu dem Zweck, ein Wort mitzuteilen, das hundert Meilen von da gesprochen wird, diese Menge Nebenpersonen, die die Aufmerksamkeit ermüden, mit einem Wort diesen Mangel an Kunst. Das sind prächtige Stücke, Säulen, sogar Statuen, aber man ist gezwungen, in seiner eignen Phantasie die Arbeit zu verrichten, aus ihnen eine Komposition, ein Ganzes zu machen. Es giebt in Frankreich kein Drama zweiten sogar dritten Ranges, das nicht interessanter als alle ausländischen Werke wäre. Das liegt an dieser Kunst, an dieser Auswahl der Ausdrucksmittel, die ebenfalls eine französische Erfindung ist.

Was ist das für eine Idee von Goethe mit allem seinen Genie, wenn er überhaupt welches besitzt, nach dreihundert Jahren wieder bei Shakespeare anzufangen . . . Was für eine Neuheit ist in diesen Dramen mit ihren Vorspielen, unnützen Beschreibungen, die übrigens als Charakterschöpfungen und an Kraft der Situationen denen Shakespeares soweit nachstehen. Nach den Gesetzen der französischen Tragödie wäre es z. B. unmöglich

gewesen, die Wirkung der letzten Scene des „Deserteur“ hervorzubringen. Diese fünf Minuten dauernde Scene, in der wir sehen, wie der Deserteur hingerichtet werden soll, erschüttert uns, wenn wir auch erwarten, die Begnadigung eintreffen zu sehen. Das giebt eine Wirkung, die keine Erzählung erreichen könnte. Goethe oder irgend ein anderer aus dieser Schule hätte diese Scene sicher auch gebracht, aber vorher zwanzig andere von mittelmässigem Interesse. Er hätte nicht verfehlt, das junge Mädchen, das den König um Gnade für seinen Geliebten bittet, einzuführen. Er hätte vielleicht gefunden, dass das die Handlung mannigfaltiger gestaltet. Es ist vielleicht bei diesem Systeme gar nicht möglich, viele Fakta zu unterdrücken, sonst ist kein Verhältnis mehr zwischen den Thatsachen, die man dem Zuschauer zeigt und denen, die man nur erzählt. So schreiten die Stücke dieser Art nur ruckweise fort. Es ist wie ein stampfendes Schiff, das nur vorwärts kommt, wenn es sich ganz auf die eine oder ganz auf die andre Seite neigt. Das ermüdet und langweilt den Zuschauer, der gezwungen ist, sich an die Maschine des Autors zu spannen und mit ihm zu schwitzen, um sich aus diesem Aufwand von Lokalitäten und Personen herauszuarbeiten. Es ist klar, dass in einem englischen oder deutschen Drama die letzte Scene aus dem Deserteur, in der der Schauplatz wechselt, um einen grossen Effekt hervorzubringen, nach zwanzig oder dreissig weniger interessanten Scenenwechseln, den Zuschauer weniger leicht rühren würde.

Die Thatsache, dass Goethe bei seinem Genie keinen Vorteil aus dem Fortschritt in der Kunst seiner Epoche

zu ziehen verstanden hat, dass er sie vielmehr zu den Kindereien der spanischen und englischen Dramen zurückgeführt, reiht ihn unter die kleinen und originalitätssüchtigen Geister. Dieser Mann, den wir immer schaffen sehen, ist nicht einmal so verständig, den besten Weg zu wählen, wenn vor ihm und um ihn herum bereits alle Wege bezeichnet und wunderbar gebahnt sind.

Byron hat sich in seinen Dramen wenigstens vor dieser Originalitätssucht zu hüten verstanden. Er erkannte die Schwäche des Shakespeareschen Systems und wenn er auch weit entfernt war, das Verdienst der grossen französischen Tragiker einzusehen, so liess ihn sein klarer Blick doch den überlegenen Geschmack und das Sinnvolle dieser Form erkennen.

*

Constable sagt, dass die Überlegenheit des Grüns seiner Wiesen daher kommt, dass es aus einer Menge verschiedener Grüns zusammengesetzt ist. Das Grün der gewöhnlichen Landschafter ist deswegen so wenig intensiv, weil sie es als einen einzigen Ton behandeln.

Was er vom Grün der Wiesen sagt, kann man auf alle andern Töne anwenden.

*

Die Wichtigkeit des Beiwerks. Eine kleine Nebensache kann oft die Wirkung eines Bildes zerstören. Das Gestrüpp, das ich hinter den Tiger für Herrn Roché setzen wollte, zerstörte die Einfachheit und Weite der Ebene im Hintergrund.

1847.

Pantheon. Kuppel von Gros, trocken, unnützes Zeug.

Die Strebebogen von Gérard, die ich nicht kannte. Der Tod, der Ruhm mit Napoleon in den Armen und irgend einem Wilden, der im Vordergrunde kniet. Das Vaterland, ein grosses Weib in einer Rüstung und von Schleiern umgeben bei einem Grabe, am Boden hingestreckte Leute. Eine fliegende Figur auf dem Grabe ist das einzige schöne aus dem ganzen Werke. Schöne Haltung, schöne Bewegung. Das Auge durch irgend einen Unfall ausgeschlagen.

Die Gerechtigkeit. Es ist mir unmöglich, mich nur an das geringste von diesem Bilde zu errinnern. Der Tod. Ein Weib stützt oder schlägt, man erkennt nicht, was von beiden gemeint ist, einen noch jungen Mann, der sich an einem Denkmal unbestimmten Charakters festzuhalten sucht. Seine Stellung ist nicht schlecht. Im Vordergrund andre Leute am Boden hingestreckt, aus denen man nicht klug wird.

Alles fürchterlich in der Farbe. Schiefergrauer Himmel. Überall Töne, die nicht mit einander harmonieren.

Das Glänzen der Malerei beleidigt das Auge vollends und giebt der ganzen Sache eine unerträgliche Dürftigkeit. Ein Goldrahmen, der im Charakter nicht zum Gebäude passt und für die Malerei zu viel Platz wegnimmt u. s. w.

*

Der Einfluss der Hauptlinien in einer Komposition ist ungeheuer gross.

Ich habe die Jagden von Rubens vor mir, unter anderen die Löwenjagd, radiert von Soutman, wo eine Löwin aus dem Hintergrunde angesetzt kommt und durch die Lanze eines Reiters, der sich umkehrt, aufgehalten wird. Man sieht, wie sich die Lanze biegt, während sie in die Brust der wütenden Bestie eindringt. Im Vordergrunde ist ein maurischer Reiter gestürzt. Sein Pferd, das ebenfalls am Boden liegt, ist bereits von einem riesigen Löwen gepackt. Aber das Untier dreht sich mit einer schauerlichen Grimasse nach einem andern Kämpfer um, der völlig auf dem Boden ausgestreckt mit seiner letzten Kraft der Bestie einen Dolch von erschreckender Breite in den Leib stösst. Er ist durch eine der Hinterpranken des Tieres wie an den Boden genagelt. Das Tier bearbeitet ihm, wie es sich durchbohrt fühlt, in entsetzlicher Weise das Gesicht. Die bäumenden Pferde, die gesträubten Mähnen, tausend Nebendinge, abgelöste Panzer, verwirrte Zügel, alles ist dazu angethan, auf die Phantasie zu wirken, und die Ausführung ist wundervoll. Aber der Anblick ist wirr. Das Auge weiss nicht, wo es ruhen soll, es hat die Empfindung einer schrecklichen Unordnung. Die Kunst scheint nicht genug mitgesprochen zu haben, um durch eine kluge Verteilung oder durch Opfer die Wirkung so vieler genialer Einfälle zu erhöhen.

Bei der Nilpferdjagd im Gegenteil bieten die Einzelheiten keinen so grossen Aufwand von Erfindung. Man sieht im Vordergrunde ein Krokodil, das als Malerei sicher ein Meisterwerk ist, in der Haltung aber interessanter sein könnte. Das Nilpferd, der Held der Hand-

lung, ist ein unförmiges Tier und keine Ausführung könnte es erträglich machen. Die Haltung der anstürmenden Hunde ist sehr energisch, aber Rubens hat dieses Motiv oft wiederholt. In der Beschreibung wird dieses Bild dem vorhergehenden in jeder Beziehung minderwertig erscheinen, doch durch die Art, wie die Gruppen verteilt sind, oder vielmehr durch die eine einzige Gruppe, die das ganze Bild bildet, erhält die Phantasie einen Stoss, der sich jedesmal erneuert, so oft man die Augen darauf richtet, während sie bei der Löwenjagd durch die Zersplitterung des Lichtes und die Unbestimmtheit der Linien immer in dieselbe Unsicherheit versetzt wird.

In der Nilpferdjagd nimmt das Ungeheuer die Mitte ein. Reiter, Pferde, Hunde alles stürzt sich wütend darauf. Die Komposition hat ungefähr die Form eines Andreaskreuzes mit dem Nilpferd in der Mitte. Der zu Boden gestürzte Mann, der im Schilf ausgestreckt unter den Pfoten des Krokodils liegt, bildet unten die Fortsetzung einer langen Linie von Licht, die verhütet, dass der obere Teil der Komposition zu sehr dominiert. Von unvergleichlicher Wirkung aber ist dieses grosse Stück Himmel, welches das Ganze auf beiden Seiten umrahmt, hauptsächlich auf der linken Seite, wo er ganz wolkenlos ist und durch die Einfachheit dieses Kontrastes dem Ganzen eine unvergleichliche Bewegtheit, Mannigfaltigkeit und zugleich Geschlossenheit giebt.

*

Bei Herrn Thiers diniert. Ich weiss nicht, was ich mit den Leuten, die ich bei ihm treffe, reden soll, und

sie wissen nicht, was sie mit mir reden sollen. Von Zeit zu Zeit, wenn man merkt, wie mich diese Gespräche der Politiker, die Kammer u. s. w. langweilen, spricht man mit mir von Malerei. Wie kalt und langweilig diese moderne Art des Diners ist. Die Lakaien tragen gewissermassen alle Kosten, und thatsächlich sind sie es, die einen bewirten. Ums Essen bekümmert man sich am allerwenigsten. Man beeilt sich damit, als entledigte man sich einer lästigen Pflicht. Keine Herzlichkeit mehr, keine Gemütlichkeit. Diese zerbrechlichen Gläser . . . thörichter Luxus. Ich kann mein Glas nicht anrühren ohne es umzustossen und die Hälfte seines Inhalts auf das Tischtuch zu schütten. Ich habe mich so schnell als möglich empfohlen. —

Über Diderots Ansichten vom Schauspieler gesprochen. Er behauptet, der Schauspieler müsse bei aller Beherrschung in Begeisterung sein. Ich behaupte dagegen, dass er alles durch die Einbildungskraft machen müsse. Diderot, der nichts von Empfindung beim Schauspieler wissen will, betont andererseits nicht zur Genüge, dass die Einbildungskraft sie ersetzen muss. Was ich von Talma habe sagen hören, erklärt recht gut die Art der Inspiration, die ein Schauspieler nötig hat, und zu gleicher Zeit, wie er sich beherrschen muss. Er behauptete, auf der Bühne vollständig Herr seiner Inspiration zu sein, sich kritisieren zu können und dabei ganz den Schein zu erwecken, als ob er sich völlig hingäbe. Aber, fügte er hinzu, wenn in diesem Augenblicke jemand gekommen wäre und ihm gesagt hätte, dass sein Haus in Flammen stehe, so hätte er sich

aus der Situation nicht losreissen können. Das ist der Fall bei jedem Menschen, der bei einer Arbeit ist, die alle seine Fähigkeiten in Anspruch nimmt, aber dessen Seele deswegen nicht in Aufruhr ist.

Garcia, der die Partei der Empfindung und der wahren Leidenschaft verteidigte, denkt an seine Schwester, die Malibran. Er führte uns als einen Beweis ihres grossen Schauspielertalentes an, dass sie niemals vorher wusste, wie sie spielen würde. So blieb sie, wenn sie in Romeo zu Juliens Grabe kam, beim Eintreten bald in Schmerz versunken an einem Pfeiler stehen, bald warf sie sich schluchzend vor dem Stein zur Erde u. s. w. Sie erzielte *so* sehr energische und scheinbar sehr wahre Wirkungen, aber es kam auch vor, dass sie übertrieb und sich vergriff und infolgedessen unerträglich war. Ich erinnere mich nicht, sie jemals vornehm gesehen zu haben. Wenn sie dem Erhabenen am nächsten kam, so war das stets nur die Erhabenheit, die einer Spiessbürgerin erreichbar ist. Ihr fehlte mit einem Wort jede Idealität. Sie war wie die jungen talentvollen Leute, die in ihrem Eifer und ihrer Unerfahrenheit niemals genug zu thun glauben. Sie schien immer neue Wirkungen in einer Situation zu suchen. Wenn man diesen Weg betritt, wird man niemals fertig. Ein ausgezeichnetes Talent wird ihn niemals gehen. Sobald es einmal seine Studien gemacht und das Richtige gefunden hat, geht es nicht mehr davon ab. Das war das Wesen des Talentes der Pasta. So arbeiteten Rubens, Rafael, alle grossen Komponisten. Nicht nur, dass bei der andern Methode sich der Geist in einer steten

Ungewissheit befindet, das ganze Leben ginge in Versuche über ein einziges Sujet hin. Wenn die Malibran mit ihrer Rolle fertig war, war sie erschöpft. Die moralische Ermüdung verband sich mit der Physischen und ihr Bruder giebt zu, dass sie nicht lange so hätte leben können.

Ich sagte ihm, dass Garcia, sein Vater, ein grosser Schauspieler, in allen Rollen immer derselbe war, wenn er auch ersichtlich inspiriert war. Er hatte ihn für den Othello sich eine Gebärde im Spiegel einstudieren sehen. Ein Schauspieler mit Empfindung würde dergleichen nicht thun. In Maria Stuart wird die Malibran von Leicester vor ihre Rivalin Elisabeth geführt, und er beschwört sie, sich vor ihrer Rivalin zu demütigen. Sie willigt endlich ein, kniet vollständig nieder und fleht sie thatsächlich an. Aber empört über die unbeugsame Strenge Elisabeths erhob sie sich ungestüm, und gab sich einer Wut hin, die, wie er sagte, die grösste Wirkung hatte. Sie riss ihr Taschentuch und sogar ihre Handschuhe in Fetzen. Das sind auch Effekte, zu denen ein grosser Künstler niemals herabsteigen wird. Das entzückt die Logen und verschafft denen, die sie sich gestatten, eine Eintagsberühmtheit. Beim Talent des Schauspielers ist der Übelstand, dass es nach seinem Tode unmöglich ist, irgend einen Vergleich zwischen ihm und den Rivalen aufzustellen, die ihm bei seinen Lebzeiten den Beifall streitig machten. Die Nachwelt kennt vom Schauspieler nur den Ruf, den ihm seine Zeitgenossen gemacht haben und für unsere Nachkommen wird die Malibran auf einer Stufe mit der Pasta stehen.

Vielleicht, wenn man das übertriebene Lob ihrer Zeitgenossen in Betracht zieht, wird sie ihr sogar vorgezogen werden. Garcia spricht von dieser letzteren als von einem kalten berechnenden Talente, einem plastischen, wie er sich ausdrückte. Dieses Plastische, das war das Ideale, hätte er sagen sollen. In Mailand hatte sie die Norma mit ausserordentlichem Erfolg kreiert. Man sagte nicht mehr die Pasta, sondern die Norma. Frau Malibran kommt. Sie will in dieser Rolle debutieren. Diese Kinderei gelingt ihr. Das Publikum, das anfänglich geteilt war, hob sie bis in die Wolken, und die Pasta war vergessen. Nun war die Malibran die Norma geworden. Ich glaube es gern.

Wenn der Maler keine Werke zurückliesse und wenn man ihn wie den Schauspieler auf das Zeugnis seiner Zeitgenossen hin beurteilen müsste, so würden wohl viele Leute vor der Nachwelt anders dastehen als jetzt. Wieviel Namen, die heut unbekannt sind, haben ihrerzeit dank der Laune der Mode und dem schlechten Geschmack der Zeitgenossen einen Glanz ausstrahlen müssen. Gott sei Dank, dass die Malerei, so gebrechlich wie sie ist, und nötigenfalls der Kupferstich die Aktenstücke dieses Prozesses bewahrt und unter die Augen der Nachwelt bringt und gestattet, den hervorragenden Menschen, der von dem thörichten, vergänglichen Publikum, das nur nach dem Flittergold und dem äusseren Schein des Wahren geht, verkannt war, an seinen Platz zu stellen.

Ich glaube nicht, dass man eine grosse Ähnlichkeit zwischen dem Schaffen des Schauspielers und des Malers feststellen kann. Der erstere hat seinen Augen-

blick heftiger und fast leidenschaftlicher Eingebung gehabt, in welchem er sich, immer durch die Phantasie, an die Stelle der Persönlichkeit hat stellen können. Aber wenn er einmal seine Auffassung festgelegt hat, so muss er bei jeder Vorstellung bei der Wiedergabe seiner Wirkungen kälter werden. Er giebt gewissermassen jeden Abend nur einen neuen Abdruck seiner ersten Auffassung. Je mehr er sich von dem Augenblick entfernt, wo ihm sein noch schlecht entwickeltes Ideal noch irgendwie unklar erscheinen kann, um so mehr nähert er sich der Vollkommenheit. Er paust sozusagen durch. Der Maler hat wohl auch diese erste begeisterte Vision seines Sujets. Aber dieser erste Versuch mit sich selbst ist formloser als der des Schauspielers. Je mehr Talent er hat, desto mehr Schönheiten wird das ruhige Studium hinzufügen. Nicht etwa, dass er sich ganz genau an seine erste Idee halten müsste. Die Ausführung muss beim Maler etwas von der Improvisation haben, und das ist der Hauptunterschied zwischen ihm und dem Schauspieler. Die Ausführung des Malers wird nur dann schön sein, wenn er dem Temperament etwas Spielraum lässt.

*

Wie selten ist die musikalische Begabung bei den Franzosen. —

Es ist wahrscheinlich, dass, wenn man oft ohne Modell arbeitet, sei die Auffassung auch noch so glücklich, man nicht diese starken Wirkungen erzielt, die den grossen Meistern gelungen sind, einzig, weil sie ein Stück Natur, oft sogar ein uninteressantes, naïv wiedergegeben haben.

Das wird übrigens immer die Klippe sein. Die Wirkungen von Prud'hon, Correggio werden niemals die von Rubens sein. In dem kleinen St. Martin von Van Dyk, den Géricault kopiert hat, ist die Komposition sehr gewöhnlich, und doch ist die Wirkung, die dieses Pferd mit seinem Reiter macht, ungeheuer.

Höchstwahrscheinlich kommt die Wirkung daher, dass der Künstler das Motiv in der Natur gesehen hat. Mein kleiner Grieche (der Graf Palatiano) hat denselben Accent.

Man könnte sagen, dass man auf die entgegengesetzte Art zu zarteren und eindringlicheren Wirkungen gelangt, wenn sie auch nicht dieses Frappante und Meisterhafte haben, das einen gleich zur Bewunderung zwingt. Der Schimmel auf dem St. Benedict von Rubens scheint etwas ganz Ideales und macht doch einen sehr starken Eindruck.

*

Vormittags bei Müller. Müller hat mir meinen Besuch sehr schnell erwidert. Die Sicherheit dieses jungen Hahns ist ausserordentlich. Ich hatte einige Teile seiner Bilder mit äusserster Zurückhaltung kritisiert. Ich kann mich gewöhnlich nicht entschliessen es anders zu thun, denn ich betrübe die Leute nicht gern. Bei mir schien er ganz zu Hause. Das ist gut, das ist schlecht. Anders drückte er sich gar nicht aus. —

Ich habe in der Kammer die Bogenwölbungen von Vernet gesehen. Man könnte einen Band über den schrecklichen Verfall der Künste im 19. Jahrhundert, wie er aus diesem Werke hervorgeht, schreiben. Ich

spreche nicht nur von dem schlechten Geschmack und der gemeinen Ausführung in den farbigen Figuren, sondern auch die Grisaillen und Ornamente sind kläglich.

Im elendesten Dorfe, und zur Zeit Vanloos hätte man sie abscheulich gefunden.

Ich habe mich den ganzen Tag ausgeruht und in meinem Zimmer gelesen. Monte-Christo angefangen. Es ist sehr amüsant bis auf die endlosen Dialoge, die die Seiten füllen. Aber wenn man es gelesen hat, hat man nichts gelesen.

Zwei Akte der Hugenotten gesehen . . .

Wo ist Mozart? Wo ist die Grazie, der Ausdruck, die Energie, die Inspiration und das Wissen! Die Komik und das Furchtbare. Es tauchen aus dieser gequälten Musik Stellen von überraschender Wirkung auf. Das ist aber die Beredsamkeit eines Fiebernden. Lichtstellen, auf die ein Chaos folgt. —

Bei Herrn Moreau diniert. Mit Couture nach Hause gegangen. Es ist erstaunlich, wie gut er urteilt. Was für einen scharfen Blick wir doch jeder für die Fehler des andern haben. Was er mir sagte ist alles sehr wahr und sehr fein, aber er sieht die Vorzüge nicht. Vor allem sieht er und interessiert er sich nur für die Vorzüge der Ausführung. Er sagte mir, und ich glaube es gern, dass er sich besonders für begabt hielte, nach der Natur zu arbeiten. Er macht, wie er sagte, Vorstudien, um das Stück, das er malen will, gewissermasen auswendig zu lernen. Dann geht er mit Eifer daran.

Dies Mittel ist nach seiner Meinung ausgezeichnet.

Ich erzählte ihm, wie Gericault das Modell benutzte, nämlich ganz frei, obwohl er nichts ohne Modell malte. Wir konnten beide sein riesiges Talent nicht genug rühmen.

*

Um halb acht Uhr bei Asseline, um nach Vincennes zu fahren. Der Fürst[1]) war sehr liebenswürdig. Decamps war in einer abgeschabten schwarzen Kravatte mit Muster und in einer verschossenen farbigen Weste zu Asseline gekommen, um so zum Fürsten zu fahren. Man lieh ihm eine weisse Kravatte. Ich versuchte ohne Erfolg ihm das Rauchen im Wagen auf dem Wege nach Vincennes auszureden.

In einer Ausstellung rue Grange-Batelière. Ein prächtiger Tizian, Lucrezia und Tarquinius, und von Rafael die Jungfrau mit dem Schleier. Unbeholfenheit und Pracht bei Tizian. Wunderbares Gleichgewicht der Linien bei Rafael. Ich bin mir heut darüber klar geworden, dass er sicherlich *dem* seine grösste Schönheit verdankt. Kühnheiten und Unrichtigkeiten, die er seinem Stil und seiner Manier zu liebe begeht.

Technik unter der Lupe gesehen: kleine Pinselstriche.

Grenier war da, um eine Studie in Pastell nach dem Marc-Aurel zu machen. Wir sprachen von Mozart und Beethoven. Er findet in letzterem einen leidenschaftlichen Menschenhass und Verzweiflung, besonders eine Naturmalerei, wie sie in dem Grade bei den andern nicht zu finden ist. Wir vergleichen ihn mit Shakespeare. Er erwies mir die Ehre, mich zu diesen urwüchsigen Darstellern der menschlichen Natur zu rechnen. Man

[1]) Der Herzog von Montpensier.

muss gestehen, dass Mozart trotz seiner himmlischen Vollendung dem Geiste nicht diesen Horizont eröffnet. Sollte das daher kommen, dass Beethoven der spätere ist? Ich glaube, man kann sagen, dass sich in ihm der moderne Charakter der Kunst thatsächlich mehr spiegelt. Diese Vorliebe für die Melancholie und das, was man mit Recht oder Unrecht Romantik nennt.

Don Juan indessen ist voll davon. —

Das Parisurteil von Rafael, das ich in einem fürchterlich verdorbenen Abdruck vor mir habe, erscheint mir unter einem ganz neuen Gesichtspunkte, seitdem ich in der „Jungfrau mit dem Schleier“ in der rue Grange-Batelière sein wunderbares Verständnis der Linien bewundert habe. Dieser Reiz, der in allen seinen Werken liegt, ist ein Vorzug, der alles, was man nachher sieht, vollständig auslöscht. Man darf nicht einmal zu viel daran denken, sonst würde man alles zum Fenster hinauswerfen. Sollte die Kälte, die ich immer bei Tizian empfunden habe, nicht von seiner Verständnislosigkeit für den Reiz der Linien kommen?

*

Ich habe mit grossem Vergnügen den „Samson den Mühlstein drehend“ von Decamps gesehen. Das ist genial.

Gaspard Lacroix kam mich abholen und wir waren bei Corot. Corot ist ein wirklicher Künstler. Man muss einen Künstler in seinem Atelier sehen, um einen Begriff von seinem Werte zu bekommen. Ich sah da die Bilder wieder, die ich aus dem Museum kannte, und die mir damals keinen besonderen Eindruck machten. Hier würdigte ich sie ganz anders. Seine grosse Taufe

Christi ist voll naiver Schönheiten. Seine Bäume sind prächtig. Ich sagte ihm, dass ich auf meinem Orpheus auch welche zu malen hätte. Er riet mir, ruhig drauf los zu malen, und mich auf das zu verlassen, was werden würde. So arbeite er meistens. Er will nicht zugeben, dass man etwas Schönes schaffen könne, wenn man sich unendliche Mühe gäbe. Tizian, Rafael, Rubens u. s. w. haben leicht gearbeitet. Sie machten wirklich nur das, was sie konnten. Nur war ihr Register grösser als das eines anderen, der z. B. nur Landschaften oder Blumen malt. Ungeachtet dieser Leichtigkeit giebt es noch genug Arbeit, der man sich nicht entziehen kann. Corot feilt viel an einer Sache. Es kommen ihm Ideen, und im Arbeiten wird die Arbeit immer reicher. Das ist die richtige Art.

*

Den ganzen Tag zu Hause gewesen und den „Chevalier de Maison-Rouge“ von Dumas gelesen. Sehr amüsant und sehr oberflächlich. Immer Melodrama. —

In der italienischen Oper zum Theaterschluss mit Frau de Forget. Erster Akt aus „Mariage secret“, zweiter aus „Nabucho“, zweiter und dritter aus Othello.

Die Mariage erschien mir göttlicher als je . . . man musste ordentlich herabsteigen . . . aber was für ein Fall bis zu Nabucho. Ich ging vor dem Ende fort.

Abends mit Frau de Forget im Konservatorium. Symphonie von Mendelssohn, die mich ausserordentlich langweilte, bis auf ein presto. Eins von Cherubinis schönen Stücken aus der Messe Ludwigs des Sechzehnten. Den Schluss machte eine Symphonie von

Mozart, die mich entzückte. Ermüdung und Hitze waren unerträglich und es ist mir zum erstenmal passiert, dass mir nicht nur das letzte Stück bis zur letzten Note entzückend schien, sondern dass ich beim Zuhören meine Ermüdung vergass.

*

Gautier brachte mich auf die Idee eine Kollektivausstellung zu machen mit allen Bildern, die ich zusammenbringen könnte. Er meinte, ich könnte es thun, ohne anmassend zu sein, auch würde es Geld einbringen. —

Bei Herrn de Morny. Ich sah dort einen Luxus, wie sonst noch nirgends. Seine Bilder wirken dort viel besser. Er besitzt einen prachtvollen Watteau.

Ich war betroffen von der wunderbaren Geschicklichkeit dieser Malerei. Da ist Flandern und Venedig vereinigt. Einige Ruysdaels, aber besonders eine Schneestimmung und eine ganz einfache Marine, auf der man fast nur Meer bei grauem Wetter sieht mit einer oder zwei Barken, schienen mir der Gipfel der Kunst, weil die Kunst bei ihnen ganz versteckt ist. Diese erstaunliche Einfachheit schadet der Wirkung von Watteau und Rubens. Sie sind zu kunstvoll. Solche Bilder in seinem Zimmer um sich zu haben, wäre der schönste Genuss.

Zum letztenmal das Porträt Josephinens von Prud'hon gesehen. Entzückendes, entzückendes Genie. Diese Brust mit ihren Verzeichnungen, diese Arme, dieser Kopf, dieses Kleid mit kleinen Goldpunkten, alles ist göttlich. Die graue Untermalung ist sehr sichtbar und scheint fast überall durch. —

Bei Souty um die Susanne zu sehen, die Rubens zugeschrieben wird. Es ist ein sehr charakteristischer Jordaens und ein prächtiges Bild. Es sind da ein paar moderne Bilder zu sehen, die neben dem Flamen recht kläglich aussehen. Was diese unglücklichen Bilder so traurig macht ist das vollständige Fehlen eines Charakters. Man sieht in jedem Bild den Charakter, den sie sich zu geben beabsichtigen, aber nichts trägt ein eigenes Gepräge.

Da muss man allerdings die „Allee“ von Rousseau ausnehmen, ein ausgezeichnetes Bild in seinen unteren Partieen. Der obere Teil ist zu dunkel. Er ist jedenfalls nachgedunkelt. Die Farbe springt ab.

Es ist da ein Bild von Cottreau, jämmerlich. Dieser lachende Sultanskopf ist das Werk des allerdümmsten Menschen, und der Autor ist nichts weniger als das. Warum hat er nur einen Beruf ergriffen, wo er mit seinem Geist nichts anfangen kann.

Der Jordaens ist als Malerei ein Meisterwerk an Nachahmung, und zwar an breiter und verstandener Nachahmung. Es ist das Werk eines Mannes, der wirklich das macht, was ihm liegt. Wie verschieden doch die Organisationen sind. Dies gänzliche Fehlen aller Idealität beleidigt mich trotz der meisterhaften Malerei. Dieser Frauenkopf ist in seinen Zügen und als Ausdruck über alle Begriffe gewöhnlich. Wie ist es möglich, dass er nicht das Bedürfnis fühlte, die poetische Seite dieses Gegenstandes auch anders darzustellen, als nur durch die wunderbaren Farbenkontraste, die das Bild zum Meisterwerk machen! . . . Die Brutalität der Greise, das züchtige Erschrecken der ehrbaren Frau,

ihre zarten Formen, die keines Lauschers Blick treffen dürfte; alles das hätte man bei Prud'hon, bei Lesueur, bei Rafael gefunden. Hier scheint sie im Einverständnis mit ihnen zu sein und hierbei ist nur die wunderbare Farbe der Köpfe, der Hände, der Gewänder lebensvoll. Diese Malerei ist der grösstmögliche Beweis für die Unmöglichkeit, die Wahrheit der Zeichnung und der Farbe künstlerisch mit Grösse, Poesie und Anmut zu vereinigen. Die Kraft und das Wissen dieser Malerei hat mich zuerst hingerissen. Ich sah ein, dass es mir ebenso unmöglich wäre, so kräftig zu malen, als so armselig zu erfinden. Ich brauche die Farbe. Sie ist mir ebenso nötig wie ihm. Aber für mich hat sie einen anderen Zweck. Ich habe mich also wieder mit mir ausgesöhnt, nachdem ich zuerst die Empfindung hatte, dass mir da eine wunderbare Eigenschaft versagt ist. Diese Wiedergabe, diese Schärfe liegen mir ganz fern, oder werden mir vielmehr stets unerreichbar sein. Doch hat mich diese Malerei nicht ergriffen. Ein Rubens hätte mir mehr gesagt. Aber welcher Unterschied zwischen den beiden Männern. Rubens erreicht trotz seiner rohen Farben und groben Formen ein gewaltiges Ideal. Er ist so stark, so ungestüm, so glänzend, dass er nicht anmutig und reizend zu sein braucht. —

Früh morgens kam Aubry. Was ich gestern bei ihm sah, ist sehr traurig für die Zukunft unserer Schule. Boucher und Vanloo sind die grossen Männer, die sie vor Augen hat und in deren Fussstapfen sie tritt Aber diese Leute hatten bei all ihrem schlechten

Geschmack ein wirkliches Wissen. Jetzt ist eine alberne Geschicklichkeit der Hand das höchste Ziel.

Abends bei Leblond. Garcia war da. Er sang mir eine prächtige Arie von Cimarosa aus Abrahams Opfer. Ich habe nur Akkorde von Cimarosa im Kopf. Welch mannigfaltiges, geschmeidiges, elegantes Genie. Wirklich, er ist dramatischer als Mozart.

*

Ich habe den Salon sehr bequem gesehen ohne irgendwen zu treffen. Coutures Bild[1]) hat mich sehr angesprochen. Dieser Mann ist in seinem Genre ganz ausgezeichnet. Was ihm fehlt wird er, glaube ich, niemals erwerben. Dagegen ist er Meister in dem, was er versteht. Sein Frauenporträt ist sehr tüchtig. —

Ich sehe in den Malern Prosaiker und Poeten.

Das Gebundene, was dem Verse eigen ist und ihm so viel Kraft giebt, gleicht der verborgenen Symmetrie, dem Gleichgewicht, das die Annäherung oder das Auseinandergehen der Linien, die Flecken, die Verteilung der Farben regelt. Verstand und Empfindung müssen in gleicher Weise daran arbeiten.

Das Thema wäre leicht auszuführen. Man braucht allerdings thätigere Organe und eine grössere Feinfühligkeit, um den Fehler, den Missklang, die falsche Beziehung in Linien und Farben herauszufinden, als zu merken, dass ein Reim unrein und ein Halbvers ungeschickt ist oder hinkt. Aber die Schönheit der Verse besteht nicht in der Genauigkeit, mit der die Regeln

---

[1]) Die Römer der Verfallzeit.

befolgt sind, deren Übertretung auch dem Unwissendsten in die Augen springt. Sie beruht in tausend Harmonieen und verborgenen Schönheiten, welche die dichterische Kraft ausmachen und die Phantasie anregen. Ebenso wirkt die glückliche Wahl der Formen und ihre wohl verstandene Beziehung in der Malerei auf die Einbildungskraft.

Die Thermopylen von David sind Prosa. Männliche und kräftige Prosa, das gebe ich zu. Poussin interessiert fast immer nur durch die mehr oder weniger ausdrucksvollen Pantomimen seiner Figuren. Seine Landschaften sind etwas geordneter. Aber meistens scheint es bei ihm wie bei den Künstlern, die ich Prosaiker nenne, als ob der Zufall die Töne zusammengestellt und die Linien der Komposition geordnet hätte. Der poetische oder ausdrucksvolle Einfall frappiert einen nicht auf den ersten Blick. . . . .

An den Eindruck denken, den ein Bild von Jaquand, das ich dieser Tage bei Durand Ruel neben einem Gemälde von Diaz sah, auf mich machte. Bei dem ersteren die genaueste Nachahmung der Natur bis in die kleinsten Kleinigkeiten. Trockenheit, Unbeholfenheit. Bei dem andern, wo alles aus der Phantasie des Malers hervorgegangen ist, der die Natur gut im Kopfe hat, Leben, Anmut, Reichtum.

Abends Chopin besucht. Ich blieb bis um 10 Uhr bei ihm. Ein prächtiger Mensch. Wir sprachen von Frau Sand, von diesem merkwürdigen Schicksal, dieser Mischung von Tugenden und Lastern. Wir sprachen gerade von ihren Memoiren. Er meinte, es

würde ihr unmöglich sein, welche zu schreiben. Sie hat alles vergessen. Sie hat Momente von Leidenschaft, aber vergisst schnell. Ihren alten Freund Pierret hat sie beweint und dann nicht mehr an ihn gedacht. Ich sagte ihr ein unglückliches Alter voraus. Er war andrer Meinung. Ihr Gewissen wirft ihr nichts von dem vor, was ihre Freunde an ihr tadeln. Sie hat eine starke Konstitution, die viel aushalten kann. Nur Eines würde sie wirklich tief berühren, wenn sie Maurice verlöre oder wenn nichts aus ihm würde.

*

Herr Baudelaire kam, als ich gerade, eine kleine orientalische Frauenfigur auf einem Sofa, die ich für Thomas, rue du Bac mache, vornehmen wollte. Er erzählte, wie schwer es Daumier würde, seine Bilder fertig zu machen. Dann kam er auf Proud'hon zu sprechen, den er bewundert und der nach seiner Meinung der Abgott des Volkes ist. Seine Ansichten schienen mir ausserordentlich modern und vollkommen fortschrittlich. —

In Passy, wo ich Thiers wiedersah. Eine süss-saure Zusammenkunft. Er trägt mir nach, dass ich ihm Opposition gemacht habe. Ich war in der Laune viel zu reden und das wird seine schlechte Stimmung noch verstärkt haben. Er lud mich nicht ein wiederzukommen und empfahl sich ziemlich brüsk. —

Zum Diner bei dem Präsidenten der gesetzgebenden Versammlung mit Poinsot, Gay-Lussac, Thiers, Molè, Rayer, Jussieu. Viellard und Chabrier waren auch da Der erstere stellte mich Léon Faucher vor.

Nach Tische hatte ich eine lange Unterhaltung mit Jussieu über die Blumen. Wir kamen darauf gelegentlich meiner Bilder.

Ich versprach, ihn im Frühjahr zu besuchen. Er will mir seine Treibhäuser zeigen und wird mir die Erlaubnis verschaffen, Studien zu machen.

Thiers war sehr kalt zu mir. Ich hätte das nicht erwartet. Ich fange an zu glauben, was Viellard mir Montag bei C . . . sagte, dass er einen überlegnen Geist, aber eine kleine Seele habe.

Er müsste mich im Grunde achten wegen des Widerstandes, den ich ihm in einer Sache, die meine Gefühle verletzte, entgegengesetzt habe . . . Nun um so schlimmer für ihn.

Der Prinz machte Ingres ein Kompliment über sein schönes Bild „Die Kapuziner", welches von Granet ist und das er besitzt. Ingres machte ein merkwürdiges Gesicht, als er diesen Schnitzer hörte.

*

Bei Bixio gespeist mit Lamartine, Merimée, Malleville, Scribe, Meyerbeer und zwei Italienern. Ich habe mich sehr amüsiert. Ich war niemals so lange mit Lamartine zusammen. Merimée brachte ihn bei Tisch auf die Gedichte Puschkins zu sprechen, die Lamartine gelesen zu haben behauptet, obgleich sie niemals übersetzt worden sind. Er bietet das peinliche Schauspiel eines Menschen, der immer zum Narren gehalten wird. Seine Eigenliebe ist nur damit beschäftigt, sich selbst zu geniessen und die andern an alles zu erinnern, was sie auf ihn zurückbringen könnte. Er ver-

liert seine Ruhe keinen Augenblick, während alle Leute verabredet scheinen, ihn wie einen Verrückten zu behandeln. Seine laute Stimme hat etwas unsympathisches.

*

Bei Meissonier seine Barrikadenzeichnung angesehen. Sie ist schauerlich wahr, und obgleich man nicht sagen könnte, dass irgend etwas falsch wäre, so fehlt doch vielleicht das undefinierbare Etwas, das aus einem hässlichen Gegenstand ein Kunstwerk macht.

Ich muss dasselbe von seinen Naturstudien sagen. Sie sind noch kälter als seine Komposition und mit demselben Stift gezeichnet, mit dem Watteau seine Schönen und seine hübschen Schäfer zeichnete. Trotz alledem ausserordentliche Leistung.

Ich sehe zu meiner Belehrung und zu meinem Troste mehr und mehr die Bestätigung dessen, was mir Cogniet letztes Jahr bei Gelegenheit des „vom Löwen angefallenen Mannes“ sagte, als er dies Bild neben den Kühen von Frl. Bonheur sah; nämlich dass es in der Malerei etwas anderes gäbe, als die Richtigkeit und die getreue Wiedergabe des Modells. Ich hatte heut morgen eine ähnliche, aber viel bestimmtere Empfindung, da es sich um eine ganz untergeordnete Malerei handelte. Als ich von der Besichtigung von Dubufes Figur nach Hause kam, schienen mir die Bilder in meinem Atelier und unter anderen mein trauriger Marc-Aurel, den ich immer für so schlecht gehalten habe, wahre Meisterwerke zu sein. Worin beruht eigentlich die Wirkung? Ganz sicher war sie in der Zeichnung von Meissonier stärker als in den Naturstudien.

*

Abends bei Frau de Forget. Morgens bei Herrn de F. Sein Albrecht Dürer hat mich frappiert wie niemals früher. Es fiel mir bei seinem St. Hubertus und seinem Adam und Eva auf, dass der wahre Maler derjenige ist, der die ganze Natur kennt. Bei ihm sind die menschlichen Figuren nicht vollendeter als die Tiere aller Arten, die Bäume u. s. w. Er macht alles gleich gut wie man es eben zu seiner Zeit verstand. Er ist ein lehrhafter Maler. Bei ihm kann man an allem etwas lernen.

Ich habe einen Stich gesehen, den ich noch nicht kannte, den üppigen Domherrn, der bei seinem Ofen eingeschlafen ist. Der Teufel zeigt ihm ein nacktes Weib, das in einem edleren Stil als gewöhnlich gehalten ist, ein ganz lahmer Amor sucht sich auf Stelzen aufzurichten. —

Im St. Caecilienkonzert zum Besten des Denkmals für Habeneck. Ungeheurer Saal, gemischtes und schmutziges Publikum, obgleich es Sonntag war. An einem solchen Orte wird sich nie eine Elite von Kennern zusammenfinden. Die göttliche Symphonie in A-dur mit grossem Genuss gehört. Leider störten mich meine Nachbarn, die nicht sehr gesammelt waren. Der Rest des Konzerts war Virtuosen überlassen, die mich ermüdet und gelangweilt haben.

Ich wagte zu bemerken, dass die Stücke von Beethoven gewöhnlich zu lang sind, trotz der erstaunlichen Mannigfaltigkeit in der Art, wie er dieselben Themen wiederbringt. Ich entsinne mich übrigens nicht, dass mir dieser Fehler früher in dieser Symphonie aufgefallen wäre. Wie dem auch sei, es ist klar, dass der

Künstler seiner Wirkung schadet, wenn er die Aufmerksamkeit zu lange in Anspruch nimmt. Die Malerei hat unter anderen Vorzügen den der grösseren Diskretion. Das riesigste Bild kann man in einem Augenblick sehen. Wenn die Schönheit einzelner Teile zur Bewunderung auffordert, um so besser, man kann sich sogar länger daran erfreuen als an einem Musikstück. Wenn einem das Bild aber mittelmässig erscheint, so genügt es, den Kopf zu drehen, um der Langweile zu entgehen. Am Tage des Prudentkonzertes fand ich die Ouvertüre zur Zauberflöte nicht nur entzückend, sondern auch vollendet in den Verhältnissen. Man könnte meinen, dass mit den Fortschritten, die die Instrumentierungskunst macht, der Musiker leichter in die Versuchung gerät, einige Sätze länger zu machen, um Wiederholungen von Orchesterwirkungen herbeizuführen, die er bei ihrem jedesmaligen Erscheinen variiert. — Man darf die Zeit, die einem ein Konzert kostet, nie als eine Störung ansehen, und wenn auch nur ein einziges gutes Stück gespielt würde. Es ist die beste Nahrung für die Seele. Sich anziehen, ausziehen, sogar bei wichtigen Angelegenheiten gestört werden, alles das macht das Vergnügen kostbarer. Man sitzt da an einer auserlesenen Stätte, mitten unter Leuten, die gemeinsame Empfindungen zu einem gemeinschaftlichen Genuss vereinigen. Das alles und sogar die Langweile, die man bei irgend einem Stück oder bei irgend einem Virtuosen empfindet, trägt meiner Meinung, ohne dass wir es merken, dazu bei, die Wirkung eines schönen Stückes zu erhöhen. Wenn man mir diese schöne Symphonie

in meinem Atelier vorgespielt hätte, so würde ich jetzt vielleicht keinen so starken Eindruck davon bewahrt haben.

*

Weill hat heute morgen mitgenommen

Die Odaliske, dafür gegeben . . . . . 200 fr.
Schachspieler „ „ . . . . . 200 „
Mann von einem Löwen angefallen . . . . 500 „
(Lefebvre) Christus am Fusse des Kreuzes . . 200 „
(Thomas) Kleiner Christus am Ölberge . . . 100 „
Türken . . . . . 100 „
(Bouquet) Hamlet (Scene mit der Ratte) . . . 100 „
(Weill) Berlichingen schreibt seine Memoiren . 100 „
(Lefebvre) Skizze. Wiederholung des Christus
im Grabe . . . . . 200 „
Odaliske . . . . . 150 „
Christus an der Säule . . . . . 150 „

*

Abends bei Chopin die bezaubernde Frau Potocka gesehen. Es ist mir noch nichts Vollendeteres vorgekommen... Frau Kalerji war ebenfalls da. Sie spielte, aber sehr wenig sympathisch, dagegen ist sie wirklich sehr schön, wenn sie beim Spielen die Augen aufschlägt in der Art der Magdalenen von Guido Reni oder Rubens. —

Gegen 4 Uhr Chopin im Wagen auf seiner Promenade begleitet. Obgleich es mich anstrengte, so war ich doch glücklich, ihm irgendwie nützlich sein zu können . . . Die Avenue des Champs-Elisées, der Triumphbogen, die Flasche Wein aus der Kneipe, an der Barrière Halt gemacht u. s. w.

Tagsüber sprachen wir über Musik und das hat ihn

belebt. Ich fragte ihn, was die Logik in der Musik ausmache. Er gab mir einen Begriff von Harmonie und Kontrapunkt, wonach die Fuge gleichsam die reine Logik in der Musik bedeutet und die Fuge beherrschen nichts anderes heisst, als das Element jeder Vernunft und jeder Konsequenz in der Musik zu kennen. Ich dachte mir, wie glücklich ich gewesen wäre das alles zu lernen, was die gewöhnlichen Musiker zur Verzweiflung bringt. Diese Empfindung gab mir einen Begriff von dem Vergnügen, das die Gelehrten, soweit sie diesen Namen verdienen, aus der Wissenschaft schöpfen. Die wahre Wissenschaft ist nämlich nicht das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht, nicht ein Teil der Erkenntnis, der von der Kunst verschieden ist. Nein! Die Wissenschaft, wenn man sie so ansieht, wie sie ein Mann wie Chopin erklärt, ist die Kunst selbst. Umgekehrt ist die Kunst nicht mehr das, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die, ich weiss nicht woher kommt, ins Blaue hineingeht und nur das malerische Äussere der Dinge darstellt. Es ist die Vernunft selbst, die durch das Genie verschönert ist, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird. Das bringt mich auf den Unterschied zwischen Mozart und Beethoven. Da wo dieser letztere unklar ist und nicht einheitlich zu sein scheint, ist nicht etwa eine sogenannte ungezügelte Originalität schuld, die man ihm zur Ehre anrechnen könnte. Es kommt daher, dass er ewigen Prinzipien den Rücken kehrt. Mozart niemals. Jede Stimme geht ihren Gang, der mit den anderen harmo-

nierend einen Gesang bildet und ihn vollkommen durchführt. Das ist der Kontrapunkt.

Er sagte mir, man hatte die Gewohnheit, die Akkorde vor dem Kontrapunkt, d. h. der Notenfolge, die zu den Akkorden führt, zu lernen. Berlioz setzt Akkorde hin und füllt die Intervalle aus, wie er kann. Auf Ingres und seine Schule anzuwenden.

*

Im Propheten gewesen. Anwesend waren der Fürst Poniatowski, Herr Richetzki und Herr Cabarrus. Ich erinnere mich an kein frappanteres oder interessanteres Stück. —

Ich meine, man kann nach den Erfahrungen, die uns seit einem Jahre in die Augen springen, behaupten, dass jeder Fortschritt nicht etwa einen noch grösseren Fortschritt, sondern schliesslich Verneinung des Fortschritts, Rückkehr zum Ausgangspunkt herbeiführen muss. Die Geschichte der Menschheit kann uns als Beispiel dienen. Aber das blinde Vertrauen unserer und der vorhergehenden Generation auf das moderne Zeitalter, auf irgend ein Anbrechen einer Ära in der Menschheit, die eine vollständige Änderung bedeuten soll, die aber, um eine Änderung in seinem Geschick hervorzubringen, zuerst die Natur des Menschen selbst umschaffen sollte; dies wunderliche Vertrauen also, das nichts in den vergangenen Jahrhunderten rechtfertigt, bleibt sicherlich die einzige Bürgschaft für die zukünftigen Erfolge, für die so heiss ersehnten Umwälzungen in der Gesellschaftsordnung. Es ist doch

klar, dass der Fortschritt, d. h. die fortschreitende Entwickelung der Dinge nach der guten wie nach der schlechten Seite hin, die Gesellschaft augenblicklich an den Rand des Abgrundes gebracht hat, wo sie vielleicht hineinstürzen kann, um einer vollständigen Barbarei Platz zu machen. Und liegt nicht der Grund, der einzige Grund dafür in dem Gesetz, das alle andern auf Erden beherrscht, nämlich in der Notwendigkeit der Veränderung, wie sie auch beschaffen sei?

Alles muss sich ändern . . . nil in eodem statu permanet. Die antike Weisheit hatte das gefunden, ohne so viel zu experimentieren, und wir werden es wohl hinnehmen und uns damit begnügen müssen. Was bei uns zu Ende geht wird sich jedenfalls neu bilden, oder sich anderswo mehr oder weniger lange behaupten.

Der greuliche „Prophet", den sein Autor sicher für einen Fortschritt hält, ist die Vernichtung der Kunst. Die dringende Notwendigkeit etwas besseres oder anderes als das vorhandene hervorzubringen, eben sich zu ändern, in der er sich zu befinden glaubte, liess ihn die ewigen Gesetze des Geschmacks und der Logik welche die Kunst leiten, aus dem Auge verlieren. Den Berlioz, Hugo, allen sogenannten Reformatoren ist es noch nicht geglückt, alle diese Begriffe, von denen wir sprechen, abzuschaffen; aber sie liessen an die Möglichkeit glauben, dass man etwas anderes als das Wahre und Vernünftige machen könnte.

Mozart sagte: Der Ausdruck der wilden Leidenschaften darf niemals so weit gehen, dass er Ekel hervorruft. Selbst in den schauervollsten Situationen darf die

Musik niemals das Ohr beleidigen, niemals aufhören Musik zu sein.

*

Bei Frau Kalerji zum Diner mit Meyerbeer, Herrn von Pontois, Herrn de la Redorte, Herrn de Mézy. Man war unruhig über die beginnende Krise. Ich bemerkte, was für grosse Füsse und Hände Meyerbeer hat.

*

Gegen 3 Uhr im Museum, um mein Bild zu retouchieren. Coedès' Bild gesehen, hat mir sehr gefallen. Man kann tausend Studien daran machen. Villot machte mich im grossen französischen Saal auf die Überlegenheit aufmerksam, von der eine solche Schule zeugt. Besonders fiel mir Gros auf und speziell die „Schlacht bei Eylau". Jetzt gefällt mir alles daran. Das Ganze ist hier besser beherrscht, als in der bei Jaffa. Die Ausführung ist freier.

In der „grossen Galerie", die Rubens bewundert. Seine Siegesgöttin im vorletzten Bilde. Wie diese Figur gegen die anderen absticht. Die Beine scheinen gar nicht vom Meister gemalt zu sein. Sie sehen mühsam aus; aber der prachtvolle, feurige Kopf und der gebogene Arm. Das ist eben genial.

Auch die Sirenen kamen mir niemals so schön vor. Nur das grösste Temperament, die grösste Kühnheit können solche Wirkungen hervorbringen. Den auferstandenen Christus von Carracci gesehen. Diese trübe und schwere Malerei zeigte mir, was das Sujet für Schönheiten hat. Der Engel mit Augen, leuchtend wie ein Blitz, der den Stein weghebt. Christus blendend vor Licht

aus dem Schosse des Todes hervorsteigend und die Wächter, die nach allen Seiten hin zu Boden stürzen.

1850.

Es müsste praktisch sein, beim Anfang die Skala eines Bildes durch einen hellen Gegenstand festzustellen, dessen Farbe und Valeur genau nach der Natur genommen wäre. Ein Taschentuch, ein Stoff u. s. w. Ciceri riet mir das vor einigen Jahren.

Ich fange an eine wütende Abneigung zu fühlen gegen die Schubert, die Träumer, die Chateaubriand, die Lamartine u. s. w. Das ist alles erlogenes Zeug . . . Sehen etwa die Liebhaber den Mond an, wenn sie ihre Geliebte bei sich haben? Ja, wenn sie anfangen ihrer überdrüssig zu werden.

Liebende weinen nicht miteinander, sie machen keine endlosen Hymnen und wenig Beschreibungen. Die wirklich köstlichen Stunden schwinden schnell und man vergeudet sie nicht so . . .

*

Bei Berlioz. Die Leonorenouvertüre machte denselben wirren Eindruck auf mich. Ich kam zu dem Schluss, dass sie schlecht ist. Voll glänzender Passagen, aber ohne einheitliche Wirkung. Ebenso Berlioz. Dieser Lärm ist unerträglich. Es ist ein heroischer Dreck. Das Schöne kommt nur einmal und in einer bestimmten Epoche vor. In den Zeiten des Verfalls haben nur die unabhängigen Genies Aussicht, sich oben zu halten. Sie können ihr Publikum nicht zu dem alten, guten Geschmack zurückführen, den niemand verstehen würde; aber sie haben

Genieblitze, die erkennen lassen, was aus ihnen in einer Zeit der Einfachheit geworden wäre. Die Mittelmässigkeit ist in diesen langen Jahrhunderten, wo das Schöne vergessen ist, noch viel seichter als in den Zeiten, wo alle Welt ihren Nutzen aus dieser Freude am Wahren und Einfachen, die in der Luft liegt, ziehen kann. Die geistlosen Künstler fangen dann an, die Verirrungen der begabteren Künstler zu übertreiben, da entsteht die schwülstige Geistlosigkeit, oder sie widmen sich der veralteten Nachahmung der Schönheiten der grossen Zeit. Das ist die äusserste Geschmacklosigkeit. Sie gehen sogar darüber hinaus. Sie werden naiv mit den Künstlern der vorklassischen Epochen. Sie tragen Verachtung für jene Vollendung zur Schau, die das natürliche Ziel aller Kunst ist. Die Künste haben ihre Kindheit, ihre Männlichkeit und ihr Alter. Es giebt starke Genies, die zu früh gekommen sind, und ebenso solche, die zu spät kommen. Bei den einen, wie bei den anderen findet man merkwürdige Ungleichheiten. Die primitiven Talente erreichen die Vollendung ebensowenig, als die der Verfallzeiten.

Zu der Zeit Mozarts und Cimarosas könnte man vierzig Musiker aufzählen, die ihrer Familie anzugehören scheinen, und deren Werke in verschiedenen Graden alle Bedingungen der Vollendung enthalten. Von diesem Augenblicke an kann alles Genie der Rossini und Beethoven sie nicht vor der Manier retten. Eben durch die Manier gefällt man einem blasierten und deswegen nach Neuheiten hungrigem Publikum. Die Manier ist es auch, die die Werke dieser begabten Künstler, die

aber selbst von der falschen Neuheit, die sie in die Kunst eingeführt zu haben glauben, betrogen werden, schnell veralten lässt.

Dann geschieht es oft, dass das Publikum sich nach den vergessenen Meisterwerken zurückwendet und wieder an dem unvergänglichen Reiz der Schönheit Freude findet. Ich sollte ganz bestimmt aufschreiben, was ich über die Gotik denke. Das Vorhergehende fände da ganz natürlich seinen Platz.

*

Um 4 Uhr habe ich mir die Studien von Rousseau ansehen, die mir ausserordentlich gefielen. Wenn diese Bilder zusammen ausgestellt werden, so werden sie dem Publikum von seinem Talent einen ganz neuen Begriff geben. Denn seit 20 Jahren hat Rousseau nicht ausstellen können.

Die Ausstellung der Bilder Rousseaus besichtigt. Entzückt von einer Anzahl Stücke von äusserster Originalität.

*

Abends bei Frau Jaubert. Persische Zeichnungen und Portraits gesehen, die mich wiederholen liessen, was Voltaire irgendwo sagt, nämlich ungefähr folgendes: Es giebt weite Landstriche, wohin der Geschmack niemals gedrungen ist. Das sind die orientalischen Länder, wo es keine Gesellschaftsordnung giebt, wo die Frauen erniedrigt sind u. s. w. Dort stehen alle Künste still. In diesen Zeichnungen giebt es weder Perspektive noch irgend eine Empfindung für das Wesen der Malerei, d. h. irgend eine Illusion des Vor und Zurück u. s. w. Die Figuren sind unbeweglich, die Stellungen linkisch

u. s. w. Wir sahen dann eine Mappe mit Zeichnungen von einem Herrn Laurens, der in diesen Gegenden gereist ist. Besonders überraschte mich der Charakter der persischen Architektur. Obgleich sie im arabischen Geschmack gehalten ist, so ist doch alles für das Land eigentümlich. Die Form der Kuppeln, der Spitzbogen, der Kapitäle, der Ornamente, alles ist originell. Man kann heut Europa von Cadix bis Petersburg durcheilen, alle Architektur sieht aus, als ob sie aus derselben Werkstatt käme. Unsere Architekten kennen nur ein Verfahren, das darin besteht, immer auf die primitive Reinheit der griechischen Kunst zurückzugehen. Ich will gar nicht von den noch Verrückteren reden, die desgleichen mit der Gotik thun. Diese Puristen kommen alle dreissig Jahre dahinter, dass ihre unmittelbaren Vorgänger sich in der Würdigung dieser famosen Nachahmung der Antike getäuscht haben. So glaubten Percier und Fontaine, sie ihrer Zeit für immer festgelegt zu haben. Dieser Stil, von dem wir die Überreste in einigen Uhren sehen, die vor vierzig Jahren gemacht wurden, scheint uns heut, was er wirklich ist, nämlich trocken, kleinlich, ohne irgend einen der Vorzüge der Antike.

Unsere Modernen haben das Rezept für diese letzteren in den Gebäuden Athens gefunden. Sie glaubten, die ersten zu sein, die sie angesehen hätten. So wird der Parthenon verantwortlich für alle ihre Thorheiten. Als ich vor fünf Jahren in Bordeaux war, fand ich den Parthenon überall. Kasernen, Kirchen, Brunnen, alles hat etwas davon. Bei den Malern geniesst die Plastik des Phidias dieselbe Ehre. Man darf ihnen nicht ein-

mal von der römischen Antike oder der griechischen vor oder nach Phidias reden.

*

Bei der Betrachtung meiner Komposition für den Plafond, die mir erst seit gestern gefällt, sagte ich mir, dass ein gutes Bild gerade wie ein gutes Gericht aus denselben Elementen zusammengesetzt ist, wie ein schlechtes. Es kommt alles auf den Künstler an. Wieviel prächtige Kompositionen wären nichts ohne das Körnchen Salz des grossen Kochs. Bei Rubens ist die Macht dieses undefinierbaren Etwas ganz erstaunlich. Es ist wunderbar, was sein Temperament — vis poetica — aus einer Komposition macht, scheinbar ohne sie zu verändern. Es ist dasselbe, wie die Wendung beim Stil. Die Form ist alles. Der Kern verhältnismässig wenig.

*

Ein Architekt, der wirklich alle Bedingungen seiner Kunst erfüllt, scheint mir ein viel seltnerer Phönix zu sein als ein grosser Maler, ein grosser Dichter und ein grosser Musiker. Für mich liegt der Grund dafür in dem absolut notwendigen Zusammentreffen eines grossen praktischen Verstandes und einer reichen Phantasie. Das Zweckmässige von dem der Architekt ausgeht, ist wichtiger als alle Ornamente. Doch ist er nur dann Künstler, wenn er dem Zweckmässigen passende Ornamente leiht. Ich sage passende. Denn selbst wenn er seinen Grundriss in allen Punkten mit seiner Bestimmung in Einklang gebracht hat, darf er diesen Riss nur auf eine gewisse Art verzieren.

Er darf die Ornamente weder verschwenden noch

ganz weglassen. Sie müssen dem Grundriss ebenso sorgfältig angepasst werden, wie dieser seiner Bestimmung. Maler und Dichter dürfen von der strengen Richtigkeit abgehen, wenn es sich darum handelt, eine stärkere anmutigerre Wirkung hervorzubringen. Die einzige dem Architekten erlaubte Freiheit könnte man vielleicht mit derjenigen vergleichen, die sich ein grosser Schriftsteller nimmt, wenn er sich gewissermassen seine eigene Sprache schafft. Er bedient sich derselben Ausdrücke, wie alle Welt, und macht durch eine besondere Wendung neue Ausdrücke daraus. So giebt der Architekt den Ornamenten, die allen Architekten zur Verfügung stehen, durch eine berechnete und empfundene Anwendung eine überraschende Neuheit und erreicht die Schönheit, die seiner Kunst gegeben ist.

Ein genialer Architekt darf ein Gebäude kopieren, er wird es durch Veränderungen originell machen. Er wird es seinem Standplatz anpassen. Er wird in den Distanzen, in den Verhältnissen eine Ordnung beobachten, die etwas Neues daraus macht Die gewöhnlichen Architekten, unsere modernen Architekten können nur sklavisch kopieren. Sie machen das demütigende Eingeständnisse ihrer Unfähigkeit, und haben mit ihrer Nachahmung nicht einmal Erfolg. Denn das Gebäude, das sie nach einem fremden Muster errichtet haben, kann sich niemals in genau denselben Verhältnissen befinden, wie das Original. Sie können nicht nur nichts Schönes erfinden, sondern sie verderben auch die schönen Erfindungen anderer. Unter ihren Händen wird Alles geistlos und unbedeutend.

Diejenigen, welche nicht in Bausch und Bogen kopieren, arbeiten sozusagen auf gut Glück. Die Regeln lehren sie, dass man gewisse Teile verzieren müsse, und sie verzieren sie, ganz gleich, was für einen Charakter das Gebäude hat und wie seine Umgebung beschaffen ist.

1850.

Brüssel. Auf Schritt und Tritt fällt es mir auf, wie wenig Geschmack die Leute hier zu Lande besitzen. Geschmack findet man eigentlich nur in Frankreich.

Im hiesigen Parke stehen ausser dekorativen Plastiken auch Figuren auf Sockeln um das Bassin herum. Sie hätten in gehörigen Abständen aufgestellt werden müssen. So sehen sie linkisch und albern aus. Sie stehen da wie aufs Geratewohl. Man sieht da Statuen, die auf einem Sockel von Fusshöhe stehen. Man kann mit diesen Helden und Halbgöttern plaudern und dabei sind die Figuren gewöhnlich über Lebensgrösse. Sie sind unproportioniert, weil der grössere Massstab in diesem Falle auf die Entfernung berechnet war, in die das Piedestal die Figuren bringen soll.

Frühmorgens in St. Gudula. Prächtige Glasmalereien aus dem sechzehnten Jahrhundert. Karl V. kniet unter einem Portikus, durch den man im Hintergrunde den Himmel sieht. Hinter ihm seine Gattin. Linien wie die der Jungfrau u. s. w. im schönsten italienischen Stil. Die Komposition nimmt die ganze Höhe des einen der beiden im Chor befindlichen Fenster ein. Auf dem gegenüberliegenden dieselbe Komposition, sogar noch schöner im Stil. Ebenfalls eine Kaisergestalt. Die

Arabesken, die Figuren, die in die Komposition verwoben sind, unvergleichlich schön. Von den Fenstern die den Chor umgeben, zeigen drei oder vier denselben Stil. Auf dem einen kniet Franz I. und seine Gattin hinter ihm, wie der Kaiser auf dem oben beschriebenen Fenster. Alle Könige und Kaiser tragen die Krone auf dem Haupte. Bekleidet sind sie meist mit einer vergoldeten Rüstung und dem kurzen, bis zum Knie reichenden, mit Wappen versehenen Mantel. Die Lilien sind azurblau u. s. w. Der königliche Mantel ebenfalls. Der von Franz I. ist blau und mit Lilien verziert. Der des Kaisers ist, glaube ich, von Brokat. Die Fenster im gegenüberliegenden Teile des Chores, in der Kapelle der Jungfrau, stammen aus dem folgenden Jahrhundert. Der Stil ist der Rubenssche, aber verfeinert. Ausgeführt sind sie vorzüglich. Man hat da versucht, wie auf Gemälden zu kolorieren; dieser Versuch ist gewiss sehr geschickt durchgeführt, das Ergebnis aber spricht doch zu gunsten der älteren Glasmalereien und namentlich der oben erwähnten. Die Konvention der Vereinfachung ist nun einmal unumgänglich notwendig.

Im Hintergrunde des Chores sieht man Glasmalereien nach Kartons von Navez, an denen man die Nachteile dieser Zwitterart deutlich bemerkt. Sie sind das Werk schlechter Künstler aus schlechten Zeiten. Um die Fehler zu vermeiden, welche die Manier der früheren Künstler mit sich bringt, ist in ihnen das Blei so verwendet, dass es einen dem beabsichtigten völlig entgegengesetzten Eindruck hervorruft. Die Gewänder und einige unwichtigere Partieen sehen aus, als ob sie

absichtlich mit schwarzen Bordüren umrändert sind, weil die Köpfe, die sich ohne Bleieinfassung gegen den Himmel absetzen, der Wirkung von Gemälden nahekommen sollen. Diese Wirkung ist völlig hinkend und verfehlt. So suchen sie das Fleisch ganz unverhältnismässig stark zu kolorieren. Woher kommt es nur, dass manche Epochen einen so feinen Geschmack besitzen, während andere sogar unfähig sind, das Gute, was hervorgebracht worden ist, zu reproduzieren?

✶

Antwerpen. Das Museum sehr schlecht eingerichtet. Das alte wirkte besser. Die Bilder von Rubens sind auseinandergehängt und verlieren dadurch sehr. Dennoch kamen sie mir niemals so gewaltig vor. Sie erdrücken alles übrige. Der heilige Franziscus, aus dem ich mir früher nicht viel machte, war diesmal mein Lieblingsbild. Auch der Christus auf dem Schosse des ewigen Vaters, der aus derselben Zeit sein muss, hat mir sehr gefallen. Ich lese im Katalog, dass Rubens den heiligen Franz mit 40 oder 42 Jahren gemalt hat.

„Die Geisselung Christi", St. Paul ... Geniales Werk. Es durch den Henker auf der linken Seite etwas entstellt. Es gehört schon ein unglaublicher Grad von Erhabenheit dazu, dass diese lächerliche Figur nicht alles verdirbt. Dagegen steht links, kaum zu sehen, ein Neger oder Mulatte, der zu den Henkern gehört und der des Ganzen würdig ist. Dieser Rücken ohne Verkürzung, dieser Kopf, der so gut das Fieber des Schmerzes ausdrückt, der Arm, alles das ist unaussprechlich schön.

✶

Brüssel, Der „Kalvarienberg“ und St. Liévin sind das Meisterlichste von Rubens. Die „Anbetung der Weisen“, die ich bedeutender finde als die in Antwerpen, ist im Vergleich zu diesen beiden anderen etwas trocken. Man sieht da keine Opfer. Gerade die Kunst nötigenfalls etwas fortzulassen stellt die beiden anderen, von denen ich sprach, so hoch. Die Füsse und Hände des Christus sind kaum angedeutet. Hierher gehört auch der „Christus als Rächer“. Furia des Pinsels und Verve können unmöglich darüber hinausgehen. Die Himmelfahrt etwas trocken. Die Glorie scheint mir verfehlt. Ich glaube unbedingt, dass sie beschädigt worden ist. Beim Eingang zur Rechten hängt eine schöne „gekrönte Jungfrau“. Sehr wirkungsvoll aber weniger rücksichtslos als die anderen Bilder. In den Wolken geht er bis zum Schwarz. Dieser verteufelte Mensch versagt sich nichts. Die Gewohnheit, das Fleisch so brillant als möglich zu machen zwingt ihn, die Tiefen zu übertreiben. „Tobias durch seinen Sohn geheilt.“ Skizze von Rubens, sehr grob mit dem Pinsel gezeichnet, einige Figuren koloriert. Rubens deutet die Lichter oft mit Weiss an.

Gewöhnlich fängt er mit einem sehr dünnen lokalen Halbton an zu kolorieren. Darauf setzt er die Lichter und Schatten. Im „Kalvarienberg“ habe ich diesen Auftrag deutlich bemerkt. Das Fleisch der beiden Schächer ist sehr verschieden, ohne dass man viel Unterschied in der Technik bemerkte. Er modelliert die Figur sicherlich in diesem Lokalton von Licht und Schatten bevor er kräftiger geht. Ich glaube,

dass seine durchsichtig gemalten Bilder wie dieses hier und wie St. Benedict, der ihm ähnelt, so entstanden sind. In seiner trockeneren Manier ist jedes Stück einzeln gemalt.

*

Ems. In der Malerei und besonders im Porträt, sagt Frau Cavé in ihrer Broschüre, spricht der Geist zum Geiste und nicht die Wissenschaft zur Wissenschaft. Diese Bemerkung, die vielleicht tiefsinniger ist, als sie selbst geglaubt hat, spricht das Urteil über die Pedanterie des Handwerkes. Ich habe mir hundert Mal gesagt, dass die Malerei, d. h. die materielle Malerei, nur der Vorwand sei, nur die Brücke zwischen dem Geist des Malers und dem der Beschauer. Die Kunst besteht nicht in der kalten Richtigkeit, das Wichtige ist, dass man etwas zum Ausdruck bringt. Die sogenannte Gewissenhaftigkeit der meisten Maler ist nichts als die Kunst zu langweilen. Diese Leute würden womöglich die Rückseite ihrer Bilder mit derselben Sorgfalt bearbeiten. Es wäre interessant, alles Falsche aufzuzählen, aus dem sich das Wahre zusammensetzen kann.

*

Malines. — In Köln gewesen. Nahm einen Führer, um den Dom zu sehen. Dieses unglückliche Gebäude, das niemals fertig werden wird, ist infolgedessen ewig mit Buden und Gerüsten, die für die Arbeit dienen, verbarrikadiert. St. Ouen in Rouen, dem man die fehlenden Glockentürme aufsetzen zu müssen glaubte, hätte sie sehr gut entbehren können, der Kölner Dom aber ist in einem merkwürdigen Zustand der Unfertigkeit. Das Schiff ist nicht einmal

bedeckt. Das sollte man zuerst fertig zu machen suchen. Das Portal würde riesige Arbeiten erfordern, und die paar armen Teufel, die man in den Baracken Steine klopfen sieht und hört, werden in 3 Jahrhunderten noch nicht den zehnten Teil der Arbeit verrichtet haben, überhaupt vorausgesetzt, dass man sie bezahlt. Das, was da ist, ist grossartig. Ich hatte einen Eindruck von Grösse, der mich an die Kathedrale von Sevilla erinnerte. Der Chor und das Kreuz sind schon längst fertig. Man hat sich das Vergnügen gemacht, die Kapitäle des Chores zu vergolden und rot zu malen. Die kleinen Strebebogen enthalten Engelfiguren im sogenannten rafaelischen Stile, die ganz erbärmlich wirken. Je mehr ich die Anstrengungen sehe, die man macht, um die gotischen Kirchen zu restaurieren und besonders auszumalen, um so mehr werde ich in meiner Ansicht bestärkt, dass sie desto schöner, je weniger sie bemalt sind. Man mag mir sagen und beweisen, dass sie früher so waren, davon bin ich überzeugt, da noch Spuren vorhanden sind; aber ich bleibe dabei, dass man sie lassen soll, wie sie jetzt sind. Die Kahlheit ziert sie zur Genüge. Die Architektur thut ihre volle Wirkung, während wir anders gearteten Menschen aus einer anderen Zeit mit unsern Malereien den Eindruck nur verderben. Die Glasmalereien, die der König von Bayern Köln geschenkt hat, sind ebenfalls eine trauriges Zeugnis für unsere modernen Schulen. Alles schmeckt nach Ingres und Flandrin. Je mehr das der Gotik ähneln soll, desto mehr wird es zum Firlefanz, zur allerliebsten neochristlichen Malerei der modernen

Jünger. Welche Schmach und Schande, wenn diese Wut, die sich ohne zu schaden in unseren lieben Ausstellungen austoben könnte, darauf gerichtet wird, so schöne Werke, wie diese Kirchen, zu entstellen. Der Kölner Dom ist voll merkwürdiger Denkmäler: Erzbischöfe, Krieger, Altarblätter, Gemälde oder Plastiken, die die Passion vorstellen u. s. w.

Hinterher die Jesuitenkirche besichtigt. Das ist der Gegensatz zu dem, was wir heutzutage machen. Statt sich damit abzugeben, Denkmäler einer anderen Zeit zu kopieren, machte man, was man konnte, mischte Gotik, Renaissance, kurz alle Stile. Wirklich künstlerische Künstler verstanden daraus ein entzückendes Ganzes zu machen. Man wird in diesen Kirchen von der Verschwendung an Marmor, Statuen, Gräbern, Kirchenstühlen, die die Mauern bekleiden und sich unter den Füssen ausbreiten, geblendet. Hölzerne Kirchenstühle nehmen die ganze Länge der Wände ein. Die verzierte Orgel u. s. w.

*

Malines, Die Kirchen von Malines durcheilt. St. Johanniskirche: daselbst „Die Anbetung der Könige", „St. Johannis in der Hütte" und „St. Johannis der Täufer", drei Meisterwerke. Die Seitenflügel sind ebenfalls schön. Sie sind erstklassig. St. Johannis schreibend, der Adler über ihm, und auf dem anderen die Taufe des Herrn. Ich suchte den Kirchendiener auf, um die Erlaubnis zum Abzeichnen zu holen. Von da in der Kathedrale St. Romuald. Prächtige Kirche. Überall Denkmäler: Im Chor liegende Statuen der Erzbischöfe. Im Schiff die Statuen der 12 Apostel

an die Pfeiler gelehnt. Sie haben dort einen Van Dyk „Christus unter den Schächern", den ich sehr schwach finde. Sehr grosses Bild. Die schwarzen Töne in den Schatten machen es sehr traurig.

In St. Maria „Der wunderbare Fischzug" von Rubens mit den Seitenflügeln. Auf dem einen St. Petrus stehend, en face, die Schlüssel über ihm. Auf dem anderen Flügel der heilige Andreas, dunkel angezogen und durch die Einwirkung der Feuchtigkeit gänzlich verdorben, ebenso wie der Fischzug, der anfängt, trübe zu werden. Rubens hat mehr als alle anderen Maler durch diesen Verfall zu verlieren. Da er die ständige Gewohnheit hat, das Fleisch heller als das übrige zu machen, so sehen, sobald der Hintergrund schwarz wird, seine nackten Figuren wie Geistererscheinungen aus. Um die Fleischtöne herauszuarbeiten ist er genötigt, den Grund sehr dunkel zu halten.

*

Früh morgens nochmals in den Kirchen. Der „Fischzug" schien mir sehr viel schöner: St. Petrus und St. Andreas, die als Seitenflügel dienen, wundervoll. Die Rückseite des Flügels mit dem St. Andreas, auf die Tobias gemalt ist, ist nicht so bemerkenswert, als die andere mit dem Fisch, den St. Petrus gefangen . . . Was für eine Ungezwungenheit in diesem stehenden Petrus in seinem Mantel! Wie wenig gesucht das ist! Die kräftigen Füsse, die gewaltige Anordnung, dieses Stückchen Netz, das herabhängt! Wie kräftig und elegant!

*

Antwerpen. Im Museum. Eine Zeichnung nach

Cranach gemacht. Die „Seelen im Fegefeuer“ bewundert. Sie sind in Rubens schönster Manier. Ich konnte mich nicht losreissen von der „Dreieinigkeit“, dem „St. Franciscus“, „Der heiligen Familie“ u. s. w.

Endlich lieh mir der junge Mann, der den grossen „Christus am Kreuze“ kopiert, seine Leiter, und ich sah das Bild in einem anderen Lichte. Es ist aus des Künstlers schönster Zeit. Die Untermalung ist in ausgesprochenen Halbtönen gehalten und Licht und Schatten in kühnen Strichen in die sehr dicke Farbe hineingesetzt. Besonders das Licht ist sehr pastos. Wie kommt es nur, dass ich erst jetzt merke, wie sehr Rubens mit den Halbtönen arbeitet, besonders in seinen guten Werken? Seine Skizzen hätten mich darauf bringen müssen. Ganz im Gegensatz zu Tizian legt er die Figuren als Ton an und lässt sie dunkel auf dem hellen Grunde stehen. Den Hintergrund macht er hinterher und zwar, bei seinem Streben nach starker Wirkung, sehr dunkel, damit das Fleisch aussergewöhnlich hell wirke. Der Kopf des Christus, der des Soldaten, die Beine des Christus und die des hingerichteten Mannes sind sehr farbig in der Anlage und Lichter nur an wenigen Stellen aufgesetzt. Die Magdalena ist in dieser Hinsicht sehr merkwürdig. Man sieht deutlich die Augen, die Wimpern, die Augenbrauen, die Mundwinkel. Ich glaube, sie sind in die nasse Farbe hineingezeichnet. Gegensatz zu Veronese.

Endlich die berühmte Kreuzaufrichtung gesehen: Ungeheuere Wirkung! Viel Beziehungen zu der Medusa. — Er ist noch jung und will die Pedanten

zufriedenstellen. Viel von Michelangelo: Ausserordentlich pastoser Auftrag. In einigen Teilen etwas trocken, erinnert an Manzaisse, aber ohne zu stören. Bei den lockigen Köpfen sind die Haare sehr hart gemalt, bei dem weisshaarigen Alten mit rotem Gesicht, der das Kreuz zur Rechten unten hebt, bei dem Hunde u. s. w. Nicht in Halbtönen untermalt. Auf dem rechten Seitenflügel sieht man dicke Untermalungen, wie ich sie oft anwende, und darüber lasiert; namentlich in dem Arm des Römers, der den Stab hält, und in den Schächern, die man kreuzigt. Endlich in dem linken Seitenflügel, obgleich sie dort durch die letzte Übermalung verdeckt werden. Aus dem Fleische ist das Kolorit verschwunden. Die Lichter sind gelb, die Schatten schwarz. Studierter Faltenwurf, dem Stil zu liebe, sorgfältige Frisuren. In dem Mittelbild mehr Freiheit, obgleich akademisch gemalt. Ganz frei dagegen und in seiner ganzen Eigenart in dem Seitenflügel mit dem Pferde, das unübertrefflich ist. Ich bekam hier eine grosse Meinung von Gericault, der auch diese Kraft besass, und um nichts schechter ist. Die Malerei in der Kreuzaufrichtung zeigt vielleicht noch nicht die grosse Erfahrung, doch ist die Wirkung noch riesiger und erhabener, als in den Meisterwerken. Er hatte sich an dem Anblick der herrlichsten Werke berauscht. Man kann nicht sagen, dass er nachahmte. Er hatte eben ausser seinen übrigen Gaben auch diese. Welcher Unterschied zwischen ihm und den Carracci. Man braucht nur an sie zu denken, dann sieht man wohl, dass er nicht nachahmt. Er ist immer Rubens.

*

Brüssel. Im Museum.

Gemälde von Flinck. Das im ersten Saal lebendig gemalt. „Der Lanzenstich.“ Der Soldat, der die Seite durchbohrt, dunkler im Ton als der Schächer hinter ihm, hebt sich dadurch vorzüglich ab. Der Schächer in einem goldigen Tone — sein Leintuch, in derselben Valeur, geht mit dem warm-grauen Himmel zusammen. Der Hals des Pferdes heller. — Auf der Rüstung unter dem Arme des Soldaten mit der Lanze ein sehr lebhaftes Glanzlicht, der Himmel zwischen den Armen des anderen sehr blau. Das Licht auf den Beinen des Christus von den Knieen an schwächer werdend. Der Kopf, der Arm und die andere Hand der Magdalena sehr hell. Die Füsse des Christus schwer im Ton, aber wundervoll elegant. Das Knie setzt sich herrlich gegen den Arm und die Hand der Magdalena ab. Das ganze Knie des Soldaten, der die Leiter herabsteigt, in derselben Valeur, wie die Füsse des Christus, bis auf einige Glanzlichter.

Die Wäsche oben am Arm der Magdalena mattweiss, aber hell und dem Kragen entsprechend. Das beleuchtete Stück Leiter zwischen den Haaren und dem roten Mantel des Johannes perlgrau, fast wie die Haare.

Die Leiter an den Beinen des Schächers, beide Beine (bis auf das rechte Knie, das etwas farbiger ist) und besonders die Füsse, bis auf den Schatten, in demselben grauen, bläulichen, bräunlichen Tone. Der Himmel ungefähr in derselben Valeur. Der Arm des Soldaten setzt sich vom Beine des Schächers nur dadurch ab, dass er etwas röter ist.

Die Gruppe mit der Jungfrau ist in der Masse dunkler als die Magdalena. Dabei ist sie im Licht. Der Kopf dagegen sehr brillant, wenn auch etwas weniger als der der Magdalena, die Hände sind äusserst kräftig. St. Johannes schwer im Tone von oben bis unten. Das Blau auf dem Mantel der Jungfrau etwas heller als sein roter Mantel. Ihr violettgraues Kleid etwas dunkler. Die Stange der Leiter bildet einen Lichtfleck, der sich bis zum Beine des Schächers fortsetzt.

Der Kopf der Magdalena setzt sich wundervoll gegen den hellen Halbton des Kreuzholzes und weiterhin gegen den Himmel ab, der dieselbe Valeur hat. Das Ganze ist wie eine grossartige Traube, gebildet aus der Leiter, den Füssen des Schächers, den Beinen des Soldaten, dem dunkeln Harnisch mit seinem Glanzlicht, das alles hebt.

Die kleinen Skizzen sind bedeutend fester und besser gezeichnet als die grossen Bilder.

Es wird mir immer mehr klar, dass die „Kreuztragung", „Christus die Welt zerschmetternd", „St. Liévin" eine ganz besondere Manier bei Rubens charakterisieren. Ich glaube, es ist die letzte. Es ist die geschickteste. Die Nachbarschaft der andern Bilder dient nur dazu, diesen Unterschied hervorzuheben.

Die „Himmelfahrt" ist sehr trocken. Ebenso die „Anbetung der Weisen", die es mir am ersten Tage so angethan hatte, wahrscheinlich weil es schon fast Abend war.

*

Paris. Besuch von Herrn Laurens aus Montpellier, der einen Herrn Schirmer, Landschaftsmaler aus Düssel-

dorf, und Herrn Saint-René Taillandier von der Revue mitbrachte. Letzterer gefiel mir. — Bei der Susanne von Paul Veronese fiel mir auf, wie einfach bei ihm im Vordergrunde Licht und Schatten sind. Bei einer so riesigen Komposition, wie bei dem Plafond,[1]) ist das noch viel notwendiger. Die Brust der Susanne scheint in einem einzigen Tone gemalt zu sein und ist im vollen Licht. Die Umrisse sind ebenfalls sehr betont, gleichfalls ein Mittel, auf grössere Entfernung klar zu wirken. Ich habe das auch bei dem Karton gemerkt, nachdem ich um die Figuren einen fast nichtssagenden Kontur ohne Accente gezogen hatte.

*

Es herrscht das Vorurteil, dass man Kolorist von Geburt sein muss und Zeichner durch die Übung wird; „nascuntur poetae, fiunt oratores".

*

Heut kam Frau Cavé und las mir Teile aus ihrer Abhandlung über die Ölmalerei vor, die reich an hübschen Stellen ist.

*

Beim Anblick der Skizze, die ich aus dem Gedächtnisse nach der Kreuztragung von Rubens koloriert habe, sagte ich mir, so müsse man die Bilder anlegen, in diesen intensiven, etwas lichtlosen Tönen, welche die Beziehungen zwischen den Lokaltönen feststellen, dann sich darüber hermachen und Licht und Accente

---

[1]) Die Decke der Apollogalerie im Louvre. Apollo besiegt den Python.

mit der nötigen Frische hineinbringen. So könnte man zur rechten Zeit über sie (die Frische) verfügen; statt sie vorher unnütz auszugeben. Gewöhnlich tritt das Gegenteil ein und namentlich bei mir.

In den Bildern von Van Dyk (ich spreche nicht von seinen Porträts) sieht man, dass er nicht immer die Kühnheit besass, diese Untermalung, in der der Halbton zu sehr dominiert, frisch und energisch zu übergehen.

Man muss versuchen, die „koloristische Farbe“ und das „leuchtende Licht“, von dem Frau Cavé sprach, zu vereinigen. Wenn man die breiten Lichtflächen zu sehr vorherrschen lässt, so vernichtet man die Halbtöne und wirkt infolge dessen farblos. Verfällt man ins Gegenteil, so schadet das namentlich bei grossen Kompositionen, die aus der Entfernung gesehen werden sollen, wie Plafonds u. s. w. In Malereien letzterer Art ist Paul Veronese Rubens durch die Einfachheit der Lokalfarben und die Breite des Lichtes überlegen. (Susanna und die Greise im Louvre, ein Bild, an dem man etwas lernen kann.) Der Lokalton bei Veronese muss sehr gesteigert sein, um bei einem so breiten Licht nicht farblos zu wirken.

*

Die malerischen Lizenzen. — Jeder Meister verdankt oft ihnen die erhabensten Wirkungen. Das Unfertige bei Rembrandt. Das Übertriebene bei Rubens. Die Mittelmässigkeit kann solche Sachen nicht riskieren, sie ist niemals ausser sich. Die Methode kann nicht alles regeln. Sie führt uns alle bis zu einem bestimmten Punkte. Wieso hat nur keiner von den grossen

Künstlern versucht, diese Masse Vorurteile zu beseitigen? Sie werden vor der Aufgabe zurückgeschreckt sein und werden der Menge ihre thörichten Ideen gelassen haben.

*

Rubens setzt den grauen Halbton am Rande des Schattens ganz entschieden zwischen seinen Lokalton und seine durchsichtige Lasur. Dieser Ton geht bei ihm ohne Unterbrechung von oben bis unten. Paul Veronese setzt den Halbton des Lichtes und den des Schattens einfach nebeneinander. (Ich habe durch eigene Erfahrung gefunden, dass dieses Verfahren an und für sich eine erstaunliche Wirkung giebt.) Er begnügt sich damit, beide durch einen graueren Ton zu verbinden, den er stellenweise trocken darüber reisst. Auch den kräftigen und durchsichtigen Ton, der den Schatten gegen den grauen Ton hin begrenzt, reisst er leicht darüber.

Tizian wusste wahrscheinlich nicht, wie er ein Bild fertig machen würde . . . Rembrandt wird es wohl oft ebenso gegangen sein. Seine ausserordentlichen Gewaltsamkeiten sind weniger beabsichtigt, als die Folge von ununterbrochenem Experimentieren.

1851.

Liszt über Chopin. „Wohl wird er von allen betrauert, nicht nur von den Künstlern, sondern von allen, die ihn gekannt haben, doch ist es uns erlaubt zu bezweifeln, dass der Moment schon gekommen sei, wo er, dessen Verlust uns so tief schmerzt, nach Verdienst

geschätzt und auf den hohen Platz gestellt würde, den ihm die Zukunft wahrscheinlich anweisen wird."

Wenn auch ein Teil der Werke dieses Mannes, den die Leiden lange vor seinem Tode gebrochen hatten, sehr populär ist, so darf man doch annehmen, dass die Nachwelt seine Schöpfungen in weniger frivoler Weise beurteilen wird als es jetzt der Fall ist. Jeder, der sich in der Folgezeit mit Musik beschäftigt, wird ihm zu seinem Rechte verhelfen. Er besass ein so seltenes melodisches Genie, bereicherte das harmonische Gewebe durch so glückliche und merkwürdige Erfindungen, dass seine Eroberungen mit Recht mehr geschätzt sein werden, als manches umfangreiche Werk, das Abend für Abend von Riesenorchestern gespielt und von dem Schwarm der Primadonnen gesungen wurde.

Als Chopin sich auf das Piano allein beschränkte, bewies er nach meiner Meinung eine der wichtigsten Eigenschaften des Künstlers, die richtige Erkenntnis der Form, in der er zu glänzen befähigt ist, und trotzdem hat diese That, die wir ihm als grosses Verdienst anrechnen, seiner Berühmtheit geschadet.

Wäre ein anderer im Besitz so grosser, melodischer und harmonischer Fähigkeiten gewesen, so hätte er vielleicht kaum der Versuchung widerstanden, die der Gesang des Bogens, das Schmachten der Flöte, das Dröhnen der Trompete ausüben, die wir noch immer für die einzigen Boten der alten Göttin halten wollen. Wie überzeugt musste er wohl sein, um sich auf einen dem Anschein nach unfruchtbareren Kreis zu beschränken, und dort durch sein Genie einen Flor hervorzurufen, der

diesem Boden scheinbar versagt war. Von welch klarem Scharfblick zeugt diese Beschränkung, die die verschiedenen Wirkungen der Instrumente ihrem gewöhnlichen Gebiete entreisst, wo der ganze Schaum der Tonwellen sich zu ihren Füssen bricht und sie in eine beschränktere aber idealere Sphäre verpflanzt? Welch klare Erkenntnis der zukünftigen Bedeutung seines Instrumentes muss ihn bei diesem freiwilligen Verzicht geleitet haben. Ein anderer hätte es wahrscheinlich für widersinnig gehalten, so grosse Gedanken ihren natürlichen Interpreten zu entziehen. Wie aufrichtig müssen wir diese ausschliessliche Beschäftigung mit dem Schönen um seiner selbst willen bewundern, die ihn davor bewahrte, jedes Stückchen Melodie unter hundert Pulten zu verteilen, und ihn die Mittel der Kunst, indem er sie auf einem geringen Raum konzentrierte, vermehren liess.

Weit entfernt nach dem Getöse des Orchesters zu streben, begnügte sich Chopin damit, seine Gedanken unversehrt auf dem Elfenbein des Klaviers wiedergegeben zu sehen. Er erreichte immer sein Ziel, das darin bestand, die musikalische Erfindung nichts an Energie einbüssen zu lassen. Aber niemals trachtete er nach Orchesterwirkungen und nach dem grossen Borstpinsel des Dekorateurs. Man hat nicht ernsthaft genug über den Wert der Zeichnungen dieses zarten Pinsels nachgedacht, so gewöhnt ist man heutzutage, nur die Komponisten eines grossen Namens für würdig zu halten, die mindestens ein halbes Dutzend Opern, ebensoviel Oratorien und mehrere Symphonieen hinter-

lassen haben, und von jedem Musiker zu fordern, dass er alles mache und noch etwas mehr.

Diese Vorstellung ist allgemein verbreitet, doch wird sie darum nicht richtiger. Es ist nicht unsere Absicht, den schwieriger zu erlangenden Ruhm und die überlegene Bedeutung der epischen Sänger zu bestreiten, die auf einem weiten Plane ihre glänzenden Schöpfungen entfalten. Wir möchten nur, dass man auf die äusseren Verhältnisse in der Musik dieselbe Schätzung anwende, wie in den anderen Künsten. In der Malerei z. B. gilt ein Bild von 20 Quadratzoll, wie die „Vision des Ezechiel“ von Rafael, oder der „Kirchhof“ von Ruysdael, für ein Meisterwerk und wird höher geschätzt, als irgend ein riesiges Gemälde, und wäre es von Rubens oder Tintoretto.

Ist etwa in der Litteratur Béranger ein weniger grosser Dichter, weil er seine Gedanken in die engen Grenzen des Liedes eingezwängt hat. Verdankt nicht Petrarca seinen Ruhm seinen Sonetten, und wie viele von denen, die ihre süssen Reime nachgesungen haben, wissen wohl von der Existenz seiner Dichtung über Afrika? Man kann keine verständige Analyse der Werke Chopins unternehmen, ohne Schönheiten von hohem Werte, vollständig neuen Ausdruck, und ebenso originelle als vollendete harmonische Arbeit zu finden. Bei ihm ist die Kühnheit stets gerechtfertigt, bei allem Reichtum, bei aller Fülle herrscht doch überall Klarheit, die Originalität artet nie in barocke Seltsamkeit aus, die feinen Verzierungen sind niemals ungeordnet, und die Ornamentik erdrückt nicht die Eleganz der Hauptlinien.

Seine besten Werke wimmeln von Kombinationen, die, man darf sagen, Epoche in der Führung des musikalischen Stils gemacht haben. Bei ihrer Kühnheit, ihrem Glanz, ihrem Zauber verbergen sie ihre Tiefe unter so viel Anmut, und ihre Gewandtheit unter so viel Reiz, dass man sich nur mit Mühe diesem hinreissenden Zauber entziehen kann, um sie mit kaltem Blute auf ihren theoretischen Wert hin zu kritisieren. Dieser Wert ist schon anerkannt worden, und diese Erkenntnis wird mehr und mehr wachsen, wenn es an der Zeit sein wird, die Dienste, die der Kunst zu Chopins Zeit geleistet worden sind, einer genauen Probe zu unterwerfen. Ihm verdanken wir diese Erweiterung der Akkorde sowohl geschlossen, als in Arpeggien, als in gebrochenerer Form, diese chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen man in seinen Etüden so frappante Beispiele findet, diese kleinen Gruppen von Vorschlägen, die, wie ein blinkender Tau auf die melodische Figur herabfallen, und deren Vorbild nur in den Fiorituren der alten grossen italienischen Gesangsschule existierte.

Er erweiterte die Grenzen, über die man vor ihm nicht hinausgekommen war, und verlieh diesem Zierat etwas Improvisiertes, während man sich vordem vergeblich damit abgemüht hatte, die menschliche Stimme sklavisch auf dem Piano zu kopieren.

Er erfand jene wunderbaren harmonischen Folgen, die selbst solchen Stücken einen ernsthaften Charakter verliehen, die durch die Flüchtigkeit ihres Sujets scheinbar gar keinen Anspruch darauf machen konnten. Aber

was kommt es auf das Sujet an? Ist es doch die Idee, die man daraus hervorsprühen, die Bewegung, die man darin erzittern lässt, die es erhebt, adelt und ihm Grösse verleiht.

Wieviel Melancholie, Feinheit, Klugheit und besonders wieviel Kunst liegt in jenen Meisterwerken von Lafontaine, deren Sujets so alltäglich und deren Titel so bescheiden sind! Der Titel Etüde und Präludium ist es ebenfalls. Nichtsdestoweniger werden die Stücke von Chopin, welche ihn tragen, vollendete Vorbilder bleiben für ein Genre, das er geschaffen und das, wie alle seine Werke, den Charakter seiner poetischen Begabung trägt.

Fast auf den ersten Wurf geschrieben, besitzen sie ein jugendliches Feuer, das in einigen seiner späteren, mehr gearbeiteten, mehr vollendeten und gelehrten Werke erbleicht, und ganz und gar in seinen letzten Schöpfungen verschwindet, die von überreizter Empfindlichkeit, von einer Gesuchtheit sind, die aus der Erschöpfung zu resultieren scheint.

Wenn wir hier in Schulausdrücken von der Entwickelung der Klaviermusik zu sprechen hätten, so würden wir diese prächtigen Kompositionen, die eine so reiche Lese an Beobachtungen darbieten, zergliedern. Wir würden uns zuerst mit den Nocturnes, Balladen, Impromptus, Scherci beschäftigen, die alle voll harmonischer Feinheiten sind, die ebenso überraschend als neu wirken. Polonaisen, Mazurkas, Walzer, Boleros . . . besitzen dieselben Vorzüge. Aber es ist hier weder der Augenblick noch der Ort für eine solche Arbeit, die nur die Eingeweihten interessieren würde.

Die grosse Verbreitung und Popularität, die diese Werke gefunden haben, verdanken sie der Empfindung, die aus ihnen allen hervorleuchtet. Diese Empfindung ist hervorragend romantisch, individuell, ihrem Autor eigen und nichtsdestoweniger nicht nur seiner Heimat, die ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, vertraut, sondern allen denen, die jemals die Leiden der Verbannung und die Rührung der Liebe empfunden haben. Chopin begnügte sich nicht immer mit dem Rahmen, der ihm die Freiheit gewährte, die Konturen, die er so glücklich gewählt, zu zeichnen, er wollte seine Gedanken auch in die ihm fremden klassischen Schranken einschliessen. Er schrieb schöne Konzerte und Sonaten. Immerhin ist es nicht schwer zu erkennen, dass in diesen Schöpfungen Wollen und Können nicht auf gleicher Stufe steht. Seine Begabung war gebieterisch, fantastisch, unüberlegt. Er durfte sich nur frei bewegen und wir glauben, dass er seinem Genie jedesmal Gewalt anthat, wenn er versuchte, es unter die Regeln, unter die Klassifizierungen, in eine Anordnung zu zwingen, die nicht die Seine war und mit den Anforderungen seines Geistes nicht in Übereinstimmung gebracht werden konnte. Sein Geist gehört zu denen, die ihre Grazie besonders dann entfalten, wenn sie scheinbar willenlos umhergetrieben werden.

Vielleicht ist er durch das Beispiel seines Freundes Mickiewicz verleitet worden, diesen doppelten Erfolg zu begehren. Dieser hatte mit phantastischen Dichtungen, die für sein Talent bezeichnend sind, Erfolg gehabt, und sich sodann mit einigem Glück in der klassischen Form versucht.

Chopin war meiner Meinung nach darin weniger glücklich. Es gelang ihm nicht, in dem eckig und steif zugeschnittenen Viereck den schwimmenden und unbestimmten Kontur festzuhalten, der seinem Gedanken den Reiz verleiht. Es ging der zarte Duft verloren, der alle Härten der Form zerstört, und sie mit langen Falten wie mit nebligen Flocken bekleidet.

Immerhin zeichnen sich diese Versuche durch eine seltene Vornehmheit des Stils aus und weisen Bruchstücke von überraschender Grösse auf. Wir nennen das Adagio aus dem zweiten Konzert, für welches er eine besondere Vorliebe hatte und das er häufig zu wiederholen liebte. Sein Beiwerk gehört der schönsten Manier seines Autors an . . . Das ganze Stück ist von idealer Vollendung, die Stimmung bald strahlend, bald voll Trauer. Es lässt an eine prächtige, lichtdurchflutete Landschaft denken, an irgend ein glückliches Thal Tempe, das man zum Schauplatz einer traurigen Erzählung, einer rührenden Szene, gewählt hätte. Es ist wie ein unheilbarer Schmerz, der das Menschenherz inmitten einer Natur von unvergleichlichem Glanze überfällt. Dieser Kontrast ist durch eine Verschmelzung von Tönen, durch eine unvergleichliche Abstufung der Färbungen durchgeführt. Nichts Rauhes oder Barsches zerstört den rührenden Eindruck. Die Freude ist mit Schwermut durchtränkt, der Schmerz verklärt.

*

— Gestern Einweihung der Säle des Museums. Trotz des tiefen Eindrucks, den die Lesueurs auf mich machten, bin ich mir darüber klar geworden, wie viel Kraft die

Farbe dem Ausdruck verleihen kann. Im Gegensatz zu der allgemeinen Ansicht möchte ich sagen, dass die Farbe eine viel geheimnisvollere und vielleicht mächtigere Kraft besitzt. Sie wirkt sozusagen, ohne dass wir es wissen. Ich bin sogar überzeugt, dass Lesueur einen grossen Teil seines Reizes seiner Farbe verdankt. Er besitzt die Kunst, die Poussin vollständig abgeht, allem, was er darstellt, Einheit zu geben. Die Figur in sich ist ein vollkommenes Ganze von Linien und Wirkungen, und das Bild, die Vereinigung aller Figuren, ist vollendet abgestimmt. Doch darf man annehmen, dass er, wenn er die Königin zu Pferde zu malen gehabt hätte, von der Rubens ein so prächtiges Bild gemacht hat, in diesem anspruchslosen Sujet nicht so viel Phantasie entwickelt hätte, als jener. Nur ein Kolorist konnte diesen Federbusch, dieses Pferd, den durchsichtigen Schatten auf dem Hinterbein, der mit dem Mantel zusammengeht, erfinden. Poussin verliert viel, wenn man ihn neben Lesueur sieht . . . Die Grazie ist eine Muse, die er niemals erschaut hat. Die Harmonie der Linien, der Farbenwirkung ist ebenfalls eine Eigenschaft oder eine Vereinigung der wertvollsten Eigenschaften, die ihm vollständig versagt war. Kräftige Auffassung, Richtigkeit bis zum Äussersten getrieben, aber niemals dieses Auslassen oder diese Opfer, die man zu Gunsten der Verschmelzung, der Zartheit der Wirkung oder der hinreissenden Gewalt der Komposition bringt. Er ist steif in seinen römischen Motiven, in seinen religiösen Bildern. Er ist es auch in seinen Bacchanalen. Seine Faune und Satyrn sind etwas zu zurückhaltend und

ernsthaft. Seine Nymphen sind zu keusch für mythologische Wesen. Es sind sehr schöne Personen, die nichts Mythologisches oder Übernatürliches haben. Er hat weder den Kopf noch den Körper Christi malen können. Beim Malen seiner Christusbilder hat er mehr an Jupiter, sogar an Apollo gedacht. Die Jungfrau ist ihm ebensowenig geglückt. Er hat nichts erschaut von dieser Figur voll Göttlichkeit und Geheimnis. Er interessiert für sein Jesuskind weder die Männer, die sich an seiner Anmut freuen, noch die Tiere, die das Evangelium Teilnahme an der Ankunft des göttlichen Kindes empfinden lässt. Ochs und Esel fehlen um die Krippe des Gottes, der auf demselben Stroh geboren worden ist, wo sie ruhen . . . Das Bäuerische der anbetenden Hirten ist durch einen Anklang an antike Figuren geadelt . . . Die weisen Könige haben etwas von der Steifheit und der Knappheit des Faltenwurfes und des Putzes, die man an Statuen sieht. Ich finde da nichts von den edelsteinbedeckten Mänteln aus Seide oder Sammet, die von Sklaven getragen werden, die sie in den Stall zu Füssen des Herren der Natur hineinschleppen, den ihnen eine übernatürliche Macht angekündigt hat. Wo sind die Kamele, die Räucherfässer, dieser ganze Pomp, der einen wundervollen Gegensatz zu dem armseligen Schlupfwinkel bildet? Ich bin fest überzeugt, dass Lesueur nicht die Methode Poussins hatte, die Wirkung seiner Bilder mit Hilfe von kleinen Figürchen, die durch das Atelierlicht beleuchtet wurden, festzustellen. Diese sogenannte Gewissenhaftigkeit giebt den Bildern Poussins eine ausserordentliche

Trockenheit ... Seine Figuren scheinen untereinander ohne jedes Band und sehen wie ausgeschnitten aus. Daher diese Lücken und dieser Mangel an Einheit, Zusammengehen, Wirkung. Rafael verfällt infolge einer anderen Gewohnheit in diese Zusammenhanglosigkeit. Er zeichnet gewissenhaft jede Figur nackt, bevor er sie bekleidet.

Wenn man sich auch von allen Teilen der Figur Rechenschaft geben muss, um nicht die Verhältnisse zu verlieren, welche die Gewänder verstecken können, so muss ich mich doch gegen diese Methode erklären, die er, soweit man nach allen den Studien, die wir von ihm besitzen, urteilen kann, gewissenhaft befolgte. Ich bin sicher, dass, wenn Rembrandt sich zu diesem Atelierbrauch gezwungen hätte, er weder diese Kraft der Geste, noch der Wirkung besässe, die seine Scenen zum wahren Ausdruck der Natur machen.

Vielleicht kommt man noch einmal dahinter, dass Rembrandt ein viel grösserer Maler ist, als Rafael.

Ich schreibe diese Gotteslästerung, über die allen Schulmännern die Haare zu Berge stehen würden, nieder, ohne endgültig Partei zu nehmen. Nur finde ich, je weiter ich im Leben fortschreite, dass die Wahrheit das Schönste und Seltenste ist ... Rembrandt fehlt vielleicht etwas von der Erhabenheit Rafaels ...

Vielleicht liegt diese Erhabenheit, die Rafael in den Linien, in der Majestät jeder seiner Figuren besitzt, bei Rembrandt in der geheimnisvollen Auffassung, in der tiefen Naivität des Ausdrucks und der Bewegungen. Wenn man auch diese majestätische Emphase Rafaels,

die vielleicht der Grösse mancher Stoffe mehr entspricht, vorziehen kann, so könnte man doch behaupten, ohne von den Leuten, die Geschmack, ich meine wirklichen und ehrlichen Geschmack besitzen, gesteinigt zu werden, dass der grosse Holländer mehr geborener Maler war, als der fleissige Schüler Peruginos.

1852.

Auf der Auktion in Mousseaux die herrlichen Tapeten aus dem Leben des Achilles von Rubens gesehen.

Seine grossen Gemälde, oder seine Gemälde überhaupt, haben nicht diese Unrichtigkeiten, aber auch nicht dieses unvergleichliche Feuer. Hier sucht und vor allem verbessert er nicht. Indem er die Form zu verfeinern sucht, geht ihm der Schwung und die Freiheit verloren, die dem Werke Einheit und Lebendigkeit verleihen. Der nach hinten geworfene Kopf Hektors ist im Ausdruck und sogar in der Farbe unvergleichlich. Denn merkwürdigerweise geben diese Tapeten, so verblichen sie sind, in erstaunlicher Weise die Farbe wieder. Und dabei sind sie jedenfalls nur nach leicht kolorierten Kartons angefertigt.

Die Dreifüsse werden vor Achilles gebracht. Die Greise führen Briseis zu ihm zurück. Was für Tüfteleien und Feinheiten hätten die Modernen auf dieses Sujet verschwendet. Er geht auf das Wesentliche wie Homer, das ist der hervorragendste Charakterzug dieser Kartons. Achilles wird in den Styx getaucht.

Die kleinen Beine zappeln, während der Oberkörper im Wasser verborgen ist . . . Die Alte mit der Fackel und der prächtige Hintergrund. Charon, die Abgeschiedenen u. s. w. —

Achilles wird von Ulysses entdeckt. Die Gebärde des Ulysses, der sich über seine List freut und einem ihn begleitenden Gevatter den Achilles zeigt.

Nicht zu vergessen die dekorativen Teile dieser Tapeten. Die Kinder, die Guirlanden tragen. Die Randfiguren an jeder Seite der Komposition und besonders das Sinnbild, das jedes Sujet unten und in der Mitte charakterisiert. So in Hektors Tod der Hahnenkampf, der von unaussprechlicher Energie ist. In der Tapete mit dem Styx liegt Cerberus da und schläft unter dem Zorn Achills. Ein brüllender Löwe im letzten.

Der Agamemnon, prächtig in seinem Zorn und seiner Furcht. Er sitzt auf seinem Throne. Auf der einen Seite nahen sich die Greise, um Achilles aufzuhalten, auf der anderen Achilles, der sein Schwert entblösst, aber von Minerva zurückgehalten wird, die ihn bei den Haaren ergreift, ganz brüsk wie bei Homer. —

Achilles zu Pferde auf Chiron kam mir lächerlich vor. Er ist wie in der Reitbahn und sieht aus wie ein Kavalier aus der Zeit von Rubens. — Der Tod des Achilles. Dieser sinkt am Fusse des Altars, an dem er opfert, hin. Ein Greis stützt ihn. Der Pfeil hat die Ferse durchbohrt. Gerade an der Thür des Tempels steht Paris mit einem kleinen lächerlichen Bogen in der Hand und über ihm Apollo, der auf ihn mit einer Gebärde weist, die den ganzen trojanischen Krieg rächt.

Alles so antifranzösisch als möglich. Dagegen schien alles, sogar Italienisches, recht kalt.

*

Wieder hingegangen, die Tapeten anzusehen. Ich machte einige Zeichnungen und empfand dieselbe Wirkung und dieselbe Unmöglichkeit, mich loszureissen.

Man kann sich unmöglich etwas Herrlicheres denken als diesen Agamemnon. Welche Einfachheit! Der schöne Kopf . . . mit einer Mischung von Furcht, die stärker ist, als der Zorn. Der Greis ergreift seine Hand, wie um ihn zu beruhigen, und sieht zugleich auf Achilles. Der Kopf des sterbenden Hektor gehört zu den Dingen, die man nie vergisst. Er ist der in jeder Beziehung richtigste und ausdruckvollste, den ich in der Malerei kenne. Der Bart ist einfach, und von wunderbarer Modellierung. Das Eisen, das schon in seine Brust eingedrungen ist und den Tod mit sich bringt, lässt einen erschauern. Das ist wie Homer und mehr als Homer, denn der Dichter lässt uns seinen Hektor nur mit den Augen des Geistes anschauen, und hier sehe ich ihn mit denen des Körpers. Darin beruht die grosse Überlegenheit der Malerei: das den Augen dargebotene Bild befriedigt nicht nur die Einbildungskraft, sondern legt den Gegenstand für immer fest und geht über die geistige Schöpfung hinaus. —

Die Briseis ist entzückend. Ihre Haltung spiegelt Verschämtheit und Freude wieder. In Achilles, der von ihr durch die Männergestalten, welche die Dreifüsse zur Erde setzen, getrennt ist, scheint das Verlangen, sie an seine Brust zu pressen, aufzusteigen . . .

Der Greis, der sie herbeiführt, nähert sich in gebückter Haltung, mit einem Gefühl von Scham, zu der der Wunsch tritt, Achilles zu gefallen. Auf der Entdeckung des Achilles ist die Gruppe der Mädchen wundervoll. Sie sind geteilt zwischen dem Wunsch, sich mit den Lappen und Schmucksachen zu beschäftigen und der Überraschung, Achilles mit dem Helm auf dem Kopf und ihnen schon entfremdet zu sehen ... Entzückende Beine.

Ich sprach schon von der Gebärde Achills, die unvergleichlich ist. Leben und Geist sprühen aus seinen Augen. Der Tod Achills voll ebensolcher Schönheiten. —

Wenn man während des Zeichnens genauer studiert, so erstaunt man über dieses Wissen. Die Kenntnis der Pläne ist es, die Rubens hoch über alle sogenannten Zeichner erhebt. Wenn jene sie richtig treffen, so scheint es ein besonderer Glücksfall zu sein, er dagegen verfehlt sie auch bei seinen gewagtesten Ausschreitungen niemals. — Der laubbekränzte Akolyth, der Achilles stützt, im Augenblick, als er sterbend niedersinkt und sich nach seinem Mörder umdreht mit Blicken, die zu sagen scheinen: „Wie konntest du wagen, den Achill zu töten?“ Es ist sogar etwas Zärtliches in diesem Blicke, den man bis auf Apollo beziehen kann, der sich unbewegt über Paris hält. — Der Vulkan ist eine ganz vollendete und abgeschlossene Gestalt. Der Kopf ist wirklich der des Gottes. Die Feistheit des Körpers ist wundervoll.

Der Cyklop, der den Amboss herbeischleppt, und

seine beiden Genossen, die auf den Amboss schlagen, der Triton, der von einem geflügelten Kinde den furchtbaren Helm empfängt ... Meisterwerke von Phantasie und Komposition!

Das Konventionelle und gewisse übertriebene Formen beweisen, dass Rubens in dem Falle eines Handwerkers war, der das Metier, das er versteht, ausübt, ohne bis ins Unendliche nach Vervollkommnung zu streben.

Er arbeitete mit dem, was er verstand, und infolgedessen ohne der Frische seines Einfalls zu schaden. Das Kleid, das er seinen Gedanken giebt, hat er immer bei der Hand. Seine hohen, so mannigfaltigen Ideen sind durch Formen übersetzt, welche die oberflächlichen Leute der Eintönigkeit beschuldigen, um nicht von ihren anderen Klagen zu sprechen. Dem gründlichen Menschen, der die Geheimnisse der Kunst ergründet hat, missfällt diese Eintönigkeit nicht. Dieses Zurückgreifen auf dieselben Formen ist der Stempel des grossen Meisters und zugleich die Folge der unwiderstehlich hinreissenden Gewalt einer erfahrenen und geübten Hand. Man sieht dem Werke an, dass es leicht entstanden ist und das erhöht die Kraft der Wirkung.

*

Soirée bei Herrn Chevalier, rue de Rivoli, in den prächtigen Räumen der ersten Etage. Scheussliche Bilder an den Wänden. Prächtige Bücher in den Schränken, die man ebensowenig wie die Bücher öffnet. Kein Geschmack. Ich sah dort Frau Ségalas, die mich daran erinnerte, dass wir uns seit 1832 oder 1833 bei Frau

O'Reilly nicht gesehen hatten. Dort und zuvor bei Nodier war es, wo ich zum erstenmale Balzac sah. Er war damals ein junger schlanker Mann in blauem Fracke, ich glaube, mit schwarzer Seidenweste, kurz, irgend etwas nicht Passendem in der Toilette und schon mit einer Zahnlücke. Er übte sich auf seinen Erfolg ein.

*

Symphonie in g-moll von Mozart im St. Caecilienkonzert. Ich muss gestehen, dass ich mich etwas gelangweilt habe.

Der Anfang (und ich glaube, weil es der Anfang war, unabhängig von dem wahren Werte), hat mir sehr gefallen, die Ouvertüre und ein Finale aus Oberon. Die Phantastik dieses Komponisten, eines der würdigsten Nachfolger Mozarts, hat das Verdienst, nach der des göttlichen Meisters zu kommen, und ihre Formen sind Neuer. Das ist noch nicht 60 Jahre lang von allen Musikern geplündert und wiedergekaut worden. — Gallierchor von Gounod, der ganz wie ein tüchtiges Werk aussieht: Musik muss man mehrmals hören, um sich ein Urteil zu bilden.

Der Musiker muss, um das Ansehen oder auch nur das Verständnis seines Stils zu begründen, zahlreiche Werke schaffen. Eine pedantische Instrumentierung, ein Anflug von Archaismus geben manchmal dem Werk eines unbekannten Mannes den Anschein von Strenge und Einfachheit. Ein ungeregelter Schwung, unterstützt durch geschickt eingeflochtene Reminiszenzen, und ein gewisses Brio in den Instrumentierung kann den Anschein von genialem Temperament erwecken, das durch seine

Einfälle fortgerissen wird und fähig ist, noch grösseres zu leisten. So steht es mit Berlioz: das vorhergehende Beispiel könnte auf Mendelssohn passen. Weder dem einen noch dem anderen fällt etwas ein und sie suchen diesen Hauptmangel mit allen Mitteln, die ihnen ihre Geschicklichkeit und ihr Gedächtnis liefern, zu verdecken.

Es giebt wenig Musiker, die nicht ein paar wirkungsvolle Motive gefunden hätten. Das Erscheinen dieser Motive in den ersten Werken des Komponisten giebt einen günstigen Begriff von seiner Phantasie. Aber diese schwachen Anwandlungen sind zu früh von einer tötlichen Gleichgültigkeit gefolgt. Da ist nichts von der glücklichen Leichtigkeit der grossen Meister, welche oft auf blosse Begleitungen die schönsten Motive verschwenden. Da ist nichts mehr von diesem unerschöpflichen Reichtum, der den Künstler das Nötige stets unter der Hand finden lässt, ohne dass er seine Zeit damit verbringt, unaufhörlich das Bessere zu suchen und zwischen mehreren Formen derselben Idee hin und her zu schwanken. Diese Freiheit, dieser Überfluss ist in jeder Kunst das sicherste Zeichen einer überlegenen Begabung. Rafael, Rubens brauchten die Einfälle nicht zu suchen. Sie kamen ihnen von selbst und sogar zu zahlreich. Die Arbeit erstreckte sich nicht darauf, sie hervorzubringen, sondern sie möglichst gut auszuführen.

*

Ich sah den „Zorn des Achilles“ von David, den er in seinem Alter gemalt hat. Etwas derartig Schwaches ist mir selten vorgekommen. Weder der Einfall noch

die Malerei taugen etwas. Ich musste gleich an den Agamemnon und den Achill von Rubens denken, die ich vor kaum einem Monat gesehen habe.

*

Die Maler, die keine Koloristen sind, malen nicht, sondern tuschen aus. Die Malerei im eigentlichen Sinne, wenn man nicht von der Grau in Grau Malerei spricht, schliesst den Begriff der Farbe als eine der notwendigen Basen ein, ebensogut wie das Helldunkel die Proportionen und die Perspektive. Die Proportionen müssen in der Plastik wie in der Malerei beobachtet werden. Die Perspektive bestimmt den Kontur, das Helldunkel giebt das Vor und Zurück durch die Verteilung der Schatten und Lichter in Beziehung zum Hintergrunde. Die Farbe giebt den Schein des Lebens u. s. w.

Der Bildhauer fängt seine Arbeit nicht mit einem Kontur an. Er baut mit seinem Material ein Abbild des Gegenstandes, das, obgleich zuerst grob, doch gleich zu Anfang die Hauptbedingungen aufweist, nämlich die wirkliche Rundung und die Festigkeit. Die Koloristen, die alle Teile der Malerei vereinigen, müssen zugleich, und gleich von Anfang an, alles feststellen, was ihrer Kunst eigen und an ihr wesentlich ist. Sie müssen mit der Farbe die Massen anlegen, wie der Bildhauer mit dem Thon, dem Marmor oder dem Steine. Ihre Anlage muss, wie die des Bildhauers, die Proportion, die Perspektive, die Wirkung und die Farbe geben.

Der Kontur ist in der Malerei ebenso ideal und konventionell, wie in der Plastik. Er muss sich ganz natürlich aus der richtigen Stellung der wichtigsten

Punkte ergeben. Die Anlage, die aus der Wirkung der Perspektive und der Farbe berechnet ist, wird sich mehr oder weniger der endgültigen Erscheinung nähern, je nach dem Grade von Geschicklichkeit des Künstlers; aber in diesem Ausgangspunkt muss alles, was später da sein wird, schon im Prinzip enthalten sein.

*

Soiree bei Fräulein Rachel. Sie war sehr liebenswürdig. Ich sah Musset wieder und sagte ihm, dass eine Nation nur in den Sachen Geschmack besitze, wo sie Erfolg hat. Die Franzosen sind nur gut für das, was gesprochen oder gelesen wird. Niemals hatten sie Sinn für Musik noch für Malerei. Die gezierte und kokette Malerei . . . Die grossen Meister, wie Lesueur und Lebrun, machen nicht Schule. Die Manier besonders verführt sie. In der Musik fast dieselbe Sache.

*

Man muss ein Bild so anlegen, wie das Sujet bei grauem Wetter aussehen würde ohne Sonne, ohne Schlagschatten. Da giebt es absolut weder Lichter noch Schatten. Jedes Objekt bildet eine farbige Masse, die von allen Seiten verschieden reflektiert ist. Nehmen wir nun an, auf diese Scene, die im Freien bei grauem Himmel spielt, fiele plötzlich ein Sonnenstrahl und beleuchte alle Gegenstände. Nun werden wir Lichter und Schatten haben, wie es sich gehört! Aber das sind reine Zufälligkeiten. So merkwürdig es erscheinen mag, so beruht doch in dieser tiefen Wahrheit das Verständnis für Farbe in der Malerei. Wie sonderbar! Von den grossen Malern, selbst von

denen, die für Koloristen gelten, haben sie nur sehr Wenige verstanden.

*

Die Schriftsteller, die Ideen haben, aber sie nicht zu ordnen verstehen, vergleiche ich mit den Barbarenführern, die Schwärme von Persern oder Hunnen in den Kmapf führten. Sie kämpften aufs Geratewohl, ohne Ordnung, ohne einheitliche Anstrengung, und daher ohne Erfolg. Die schlechten Schriftsteller findet man ebensogut unter denen, die Ideen haben, als unter denen, denen nichts einfällt.

*

Über die Architektur. Sie kommt dem Ideal am nächsten. Hier ist alles durch den Menschen idealisiert. Sogar die gerade Linie verdankt ihm ihre Erfindung, denn in der Natur kommt sie nirgends vor. Der Löwe sucht seine Höhle. Der Wolf und der Eber verstecken sich in den dichten Wäldern. Einige Tiere machen sich Wohnungen, aber sie werden nur durch den Instinkt geleitet. Sie haben keine Ahnung davon, dass man sie ändern oder verschönern könnte. Der Mensch ahmt in seinen Wohnungen die Höhle und die luftige Kuppel der Wälder nach. In den Epochen, wo die Künste ihre Vollendung erlangt haben, bringt die Architektur Meisterwerke hervor. Zu allen Zeiten bringen der augenblickliche Geschmack, die neuen Lebensgewohnheiten Änderungen mit sich, die von der Freiheit des Geschmackes zeugen.

Die Architektur nimmt nichts direkt aus der Natur, wie die Plastik oder die Malerei. Darin ähnelt sie der Musik, wenn man nicht etwa behaupten will, dass, wie

die Musik an gewisse Geräusche der Schöpfung erinnert, die Architektur den Bau, oder die Höhle, oder den Wald nachahmt. Aber das ist keine direkte Nachahmung, wie man sie versteht, wenn man von den beiden Künsten spricht, welche die genauen Formen, die die Natur darbietet, kopieren.

*

Heut Abend las ich „Die Memoiren Balsamos“. Dies Gemenge von talentvollen Partien und Melodramwirkungen reizt einen manchmal, das Buch zum Fenster hinaus zu werfen, und ein andermal findet man diese merkwürdigen Bücher so spannend, dass man sie einen ganzen Abend nicht aus der Hand legt. Man kann nicht umhin, den Schwung und eine gewisse Phantasie, die in ihnen liegen, zu bewundern, wird aber den Autor nicht für einen Künstler halten. Es ist keine Schamhaftigkeit in seinen Werken, und er wendet sich an ein Jahrhundert ohne Scham und ohne Zucht.

*

Ich sagte zu Andrieu,[1]) man ist nur Meister, wenn man den Sachen die Geduld widmet, die sie erfordern. Der junge Mensch setzt alles aufs Spiel, indem er sich ohne Überlegung auf sein Bild stürzt. Zum Malen gehört eine gewisse Reife. Ich sagte ihm, während ich die Venus retouchierte, dass junge Körper etwas Zitterndes, Unbestimmtes, Verwischtes hätten. Das Alter verschärft die Flächen. Die Verschiedenheit der Ausführung

[1]) Sein Schüler und Gehilfe bei seinen grossen Arbeiten. Delacroix vermachte ihm testamentarisch sein Tagebuch, von dem wir hier einen Auszug geben.

bei den Meistern bringt Verschiedenheiten der Wirkung mit sich. Die Art von Rubens ist formeller, als die Correggios oder Tizians, macht immer älter, giebt ein älteres Aussehen. Seine Nymphen sind schöne Dirnen von fünfundvierzig Jahren. Bei seinen Kindern fast immer derselbe Übelstand.

*

Über die Verschiedenheit des französischen und des italienischen Genies in der Kunst. Zur Zeit der Renaissance sind sich beide, was Eleganz und Stil anbelangt, ebenbürtig, Wieso hat nur dieser abscheuliche, kraft- und charakterlose Stil Herrschaft gewinnen können? Damals war leider die Malerei nicht geboren. Es ist aus dieser Zeit nur die Plastik Jean Goujons geblieben. Es muss übrigens wohl in dem französischen Genie eine ausgesprochenere Vorliebe für die Plastik liegen. Fast zu allen Zeiten gab es grosse Bildhauer, und wenn man von Poussin und Lesueur absieht, war diese Kunst der andern voraus. Als diese beiden grossen Maler erschienen, war von den grossen italienischen Schulen keine Spur mehr vorhanden, ich spreche von denen, die die Naivität mit dem grössten Wissen vereinigten. Die grossen Schulen, die sechzig oder hundert Jahre nach Rafael kamen, sind nur Akademieen, wo man Rezepte lehrte. Das sind die Vorbilder, die Lesueur und Poussin zu ihrer Zeit herrschen sahen. Die Mode, das Herkommen rissen sie mit, trotz der Empfindung und Bewunderung für die Antike, die besonders Poussin, Legros und alle Schöpfer der galerie d'Apollon charakterisiert.

*

Ex professo über Kunst schreiben, Abteilungen machen, methodisch behandeln, Schlüsse ziehen, Systeme aufstellen, um kategorisch zu unterrichten; das ist alles Irrtum, verlorene Zeit.

Der geschickteste Mensch kann für die andern nur das thun, was er für sich selbst thut, nämlich notieren, beobachten, je nachdem ihm die Natur interessante Objekte darbietet. Bei so einem Menschen wechseln die Gesichtspunkte jeden Augenblick. Die Ansichten ändern sich notwendigerweise. Man kennt einen Meister niemals genau genug, um in absoluter und endgültiger Weise von ihm zu sprechen.

Ein Mann von Talent, der seine Ideen über die Kunst aufschreiben will, soll sie zu Papier bringen, wie sie ihm einfallen.

Er soll nicht fürchten, sich zu widersprechen. Man wird mehr Früchte aus einem Überfluss an Einfällen, selbst wenn sie sich widersprechen, ziehen können, als aus einem frisierten, eingeschnürten, zurechtgestutzten Werke, bei dem ihn die Form beschäftigt hat ... Wenn Poussin in einer ausfälligen Bemerkung sagte, dass Rafael im Vergleich mit der Antike ein Esel war, so wusste er, was er sagte. Er wollte nur die Zeichnung, die anatomischen Kenntnisse beider vergleichen, und da konnte er wohl leicht beweisen, dass Rafael neben den Alten ein Ignorant war.

So hätte er auch sagen können, dass Rafael nicht so viel konnte, wie er, Poussin selbst, aber in anderer Hinsicht ... Vor den Wundern von Anmut mit Naivität vereint, von Wissen und von Instinkt in der Komposition,

die er auf eine Stufe gebracht hat, wo ihm niemand gleichkommt, wäre ihm wohl Rafael in seinem wahren Werte erschienen. Er übertrifft die Alten in mehreren Gebieten seiner Kunst und besonders in denen, die Poussin gänzlich verschlossen waren.

Die Erfindung bei Rafael — ich verstehe darunter die Zeichnung und die Farbe — ist das, was sie sein kann. Ich will damit nicht etwa sagen, dass sie schlecht ist. Aber wenn man sie, so wie sie ist, mit den Wundern, die Tizian, Correggio, die Vlamen hierin hervorgebracht haben, vergleicht, so wird sie nebensächlich, und muss es werden. Sie könnte es noch in viel höherem Grade sein, ohne die Verdienste wesentlich zu beeinträchtigen, die Rafael nicht nur in die erste Reihe, sondern sogar über alle andern Künstler, alte und moderne, stellten. Ich möchte sogar sagen, dass diese Vorzüge durch ein genaueres Studium der Anatomie, oder durch eine gewandtere und wirkungsvollere Pinselführung verlieren würden. Man könnte beinahe dasselbe von Poussin sagen in Bezug auf die Gebiete, in denen er Hervorragendes leistet. Seine Verachtung der Farbe, die etwas harte Genauigkeit seines Striches tragen namentlich in den Bildern aus seiner besten Zeit dazu bei, die Wirkung des Ausdrucks oder des Charakters zu erhöhen.

*

Man muss daran denken, dass das Grau der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei wird durch ihre Schrägstellung zum Lichte fast immer grauer aussehen, als sie ist. — Die Porträts von Rubens, die Frau mit der

Kette aus dem Louvre u. s. w., die überall das Holz durchscheinen lassen, Van Eyck u. s. w.

Daraus resultiert ein Prinzip, das die langen Retouchen ausschliesst, nämlich sich beim Anfange über alles klar zu werden . . . Man müsste zu diesem Zweck versuchen, die Figuren zur vollständigen Zufriedenheit auszuführen und den Hintergrund frei zu lassen. Wenn man sich in diesem Sinne übte, so müsste es leicht sein, den Hintergrund nachher unterzuordnen.

Es ist eine absolute Notwendigkeit, den Halbton im Bilde, d. h. alle Töne überhaupt zu übertreiben. Man kann darauf schwören, dass das Bild unter schräger Beleuchtung ausgestellt werden wird. Es wird also notgedrungen das, was unter einem einzigen Gesichtspunkte, d. h. bei gerade fallendem Lichte, wahr ist, unter allen andern Sichten grau und falsch sein. — Rubens übertrieben; Tizian desgleichen; Veronese manchmal grau, weil er sich zu sehr an die Wahrheit hält.

Rubens malt erst seine Figuren und den Hintergrund nachher. Er behandelt ihn dann so, dass er jene zur Geltung bringt. Er musste auf weissen Grund malen. Der Lokalton muss in der That durchsichtig sein, obgleich im Halbton. Er ahmt im Prinzip das Durchscheinen des Blutes unter der Haut nach.

Bei seinen Untermalungen fällt auf, dass bei dem Beiwerk die Lichter auf einfache Lasuren gemalt und fast fertiggemacht sind.

*

Den 27. Dezbr. 1852 erhalten für die Bilder aus Bordeaux . . . . . 700 Fr.

Den 27. Dezbr.	erhalten von Thomas für einen kleinen Tiger . . .	300	Fr.
„ 1. Febr.	erhalten von Weill à conto von 1,500 Fr.	500	„
„ 3. März	erhalten von Thomas à conto von 2100 Fr.	1000	„
„ 10. „	erhalten von Herrn Didier für die Andromeda . . .	600	„
„ 22. „	erhalten von Herrn Beugniet für den kleinen Christus und den Löwen und Eber . .	1000	„
„ 4. April	erhalten von Weill eine zweite Abzahlung	500	„
	(bleibt	500)	
„ 10. „	erhalten von Thomas . .	1100	„

(Als Zugabe muss ich ihm die Löwen geben, und wenn ich ihm die „Desdemona in ihrem Zimmer“ abliefere, so hat er mir nur noch 500 Fr. zu zahlen.)

Den 10. April	erhalten von Frau Herbelin für die Pilger von Emmaus	3000	Fr.
„ 10. „	erhalten von Tedesco für die Pferde, die aus dem Wasser steigen (zwei graue Pf.) . .	500	„
„ 1. Mai	erhalten von Thomas als Saldo (die Wiederholung des Christus im Grabe) . . .	500	„
„ 28. Juni	erhalten von Tedesco für den marokkanischen Marschall .	800	„

Erster Abschluss mit Weill.

Ansicht von Tanger		
Orangenverkäufer		
St. Thomas	1500	Fr.
Die Braut von Abydos[1])		
Von Weill.		
Empfangen à conto am 1. Februar bei der Ablieferung der Ansicht von Tanger	500	„
Seitdem verlangte er den St. Sebastian .	500	„
Wiederholung des Apolloplafonds für Herrn Bonnet	1000	„
Abschluss mit Thomas.		
Desdemona zu Füssen ihres Vaters . 400		
Ophelia 700		
Zwei Löwen auf einem Bilde . . . 500	2100	„
Michelangelo in seinem Atelier . . 500		
(Im April) Desdemona in ihrem Zimmer .	500	„
Die Widerholung des Christus vom Grafen v. Geloes	1000	„
Abschluss mit Beugniet.		
Christus am Kreuz.		
Löwe zerreisst einen Eber		
Abschluss mit Bonnet.		
Die Wiederholung des Apolloplafonds . .	1000	„
Abschluss mit dem Grafen von Geloes		
Daniel in der Löwengrube[2])	1000	„

[1]) Die Braut von Abydos allein wurde im Jahre 1874 für 32050 Fr. verkauft.

[2]) Dies Bild wurde 1877 für 17500 Fr. verkauft.

Porträt von G. Bruyas . . . . . 1000 Fr.
„ „ Talma . . . . . 1500 „

1853.

Den herrlichen St. Justus von Rubens gesehen. Am nächsten Tage suchte ich ihn mir mit Hilfe einer Skizze nach dem Kupferstich vorzustellen, und konnte mich vergewissern, dass bei Rubens der Gebrauch des Haarpinsels statt der Borstenpinsel die glatte und vollendetere Ausführung ohne abgesetzte Flächen bestimmte. Dieser Gebrauch führt zu einer mehr runden Malerei, wie ja die seinige ist, giebt aber schneller den Eindruck des Fertigen. Übrigens zwingt die Anwendung von Holztafeln sozusagen dazu, Haarpinsel zu benutzen. Der glatte und etwas weiche Strich lässt weniger Rauheiten zurück. Mit den Marderpinseln und den gewöhnlichen Borstpinseln verfällt man in eine Härte, in eine Schwierigkeit, die Farben zu verschmelzen, die fast unüberwindlich ist. Die Striche des Borstpinsels lassen Furchen zurück, die unmöglich zu verdecken sind.

*

Den Parteigängern der Form und des Konturs.

Die Bildhauer sind euch über . . . Indem sie die Form feststellen, erfüllen sie alle Bedingungen ihrer Kunst. Sie suchen in gleicher Weise wie die Parteigänger des Konturs, den Adel der Formen und der Anordnung. Ihr modelliert nicht, da ihr das Helldunkel verkennt, das nur von der Richtigkeit der Beziehungen zwischen Licht und Schatten lebt. Mit euren schieferfarbenen Himmeln, mit eurem glanz- und wirkungslosen

Fleisch könnt ihr den Eindruck des Hervortretens nicht erzielen. Was die Farbe anbelangt, die ein Bestandteil der Malerei ist, so thut ihr, als ob ihr sie verachtet, und man kann sich denken warum . . .

*

Etwas, wovon man beim Erscheinen Rossinis keine Ahnung hatte und was man in keiner der vielen Kritiken erwähnt findet, das ist die Romantik, die er im hohen Masse besitzt. Er bricht mit den alten Formeln, die bis auf ihn in der Kunst geherrscht. Nur bei ihm trifft man diese pathetischen Introduktionen, diese oft sehr schnell vorübergehenden Passagen, die für die Seele eine ganze Situation in sich fassen und ausserhalb aller Konvention sind.

Es ist das sogar ein Teil und zwar der einzige seines Talentes, der vor Nachahmung sicher ist. Er ist kein Kolorist à la Rubens. Ich spreche immer noch von diesen rätselhaften Passagen. In dem Übrigen ist er mehr roh oder banal, und darin ähnelt er dem Vlamen. Aber überall die italienische Grazie und sogar im Übermasse.

*

Ziemlich früh ausgegangen um die Künstler aufzusuchen, die mich um meinen Besuch gebeten hatten. Was für traurige Wunden, was für unheilbare Gehirnkrankheiten! Ich hatte nur eine Belohnung, aber diese war vollkommen. Ich sah ein wirkliches Meisterwerk: das ist das Porträt, das Rodakowski nach seiner Mutter gemalt hat,[1])

[1]) Polnischer Maler geb. zu Lemberg. Schüler von Cogniet.

dieses Werk bestätigt das Vorhergehende, das mich in der Ausstellung so frappiert hatte.

*

Um ein Bild zu vollenden muss man es immer etwas verderben. Die letzten Striche, die die Harmonie zwischen den einzelnen Teilen herzustellen bestimmt sind, zerstören die Frische. Um vor dem Publikum zu erscheinen, muss man die glücklichen Nachlässigkeiten ablegen, die die Leidenschaft des Künstlers sind. Ich vergleiche diese mörderischen Retouchen mit jenen banalen Ritornellen, mit denen alle Arien schliessen, und den unbedeutenden Zwischensätzen, die der Musiker zwischen die interessanten Partieen seines Werkes setzen muss, um von einem Motiv zum andern überzuleiten, oder sie zur Geltung zu bringen. Dennoch sind die Retouchen nicht ganz so unheilvoll für das Bild, wie man glauben könnte, wenn das Bild gut gedacht und mit Empfindung ausgeführt ist. Die Zeit löscht die Pinselzüge aus, die ersten ebenso wie die letzten, und giebt dem Werke seine definitive Haltung.

*

Ich habe heut die Bilder von Courbet angesehen. Ich war erstaunt über die Kraft und die Plastik seines Hauptbildes.[1]) Aber was für ein Bild. Was für ein Gegenstand! Dass die Formen so gewöhnlich sind, würde nichts schaden. Das Niederträchtige sind diese thörichten und gemeinen Ideen; und wenn diese Idee, wie sie nun

---

[1]) Demoiselles de village von Courbet, war im Salon des Jahres 1853 ausgestellt.

einmal ist, wenigstens verständlich wäre. Was sollen diese beiden Figuren? Eine dicke Bürgersfrau, von hinten gesehen und ganz nackt bis auf einen nachlässig gemalten Fetzen, der den unteren Teil des Gesässes bedeckt, steigt aus einer kleinen Wasserfläche, die nicht einmal tief genug für ein Fussbad wäre. Sie macht eine Bewegung, die nichts ausdrückt, und eine andere Frau, von der man annimmt, dass sie ihre Dienerin ist, sitzt auf der Erde, damit beschäftigt, sich Schuh und Strümpfe auszuziehen. Es existiert zwischen diesen beiden Figuren ein Gedankenaustausch, den man nicht verstehen kann. Die Landschaft ist von ausserordentlicher Kraft, aber nichts anderes, als eine Studie, die man da bei seinem Bilde sieht, ins Grosse übertragen. Die Figuren sind dann später hineingemalt und ohne jedes Band mit ihrer Umgebung. Das schliesst sich an die Frage des Zusammenhanges der Nebendinge mit dem Hauptobjekt an, der bei den meisten grossen Malern fehlt. Das ist übrigens nicht Courbets grösster Fehler.

Es ist da auch eine schlafende Spinnerin, die dieselben Eigenschaften, dieselbe Kraft, dieselbe genaue Wiedergabe aufweist ... Das Rad, der Rocken wundervoll; das Kleid, der Sessel schwerfällig und ohne Anmut. Die beiden Ringer zeigen Mangel an Handlung und bestätigen die Ohnmacht der Erfindung. Der Hintergrund tötet die Figuren, man müsste ringsherum 3 Fuss abschneiden.

O Rossini! O Mozart! O ihr begnadeten Genies aller Künste, die ihr aus den Dingen nur das zieht, was man dem Geiste zeigen muss! Was würdet ihr vor

diesen Bildern sagen? O Semiramis! . . . O Einzug der Priester bei der Krönung des Ninias!

*

Vormittags war Millet bei mir . . . Er spricht von Michelangelo und der Bibel, die, wie er sagt, das einzige Buch ist, das er liest. Das erklärt die etwas anspruchsvolle Haltung seiner Bauern. Übrigens ist er selbst Bauer und rühmt sich dessen. Er gehört so recht zu der Pleiade oder zu der Rotte der bärtigen Künstler, die die Revolution von 1848 machten oder ihr zujauchzten, sichtlich im Glauben, es würde nun wie eine Gleichheit der Güter auch eine Gleichheit der Talente geben. Millet scheint mir allerdings als Mensch über diesem Niveau zu stehen, und in der kleinen Anzahl von ziemlich gleichartigen Werken, die ich von ihm sehen konnte, findet sich ein tiefes aber anspruchsvolles Empfinden, das mit einer trockenen oder wirren Malerei ringt.

*

Bei der Fürstin Marcellini. Frau Potocka war da und sah recht vorteilhaft aus. Ich ging mit Grzymala nach Hause. Wir sprachen von Chopin. Er erzählte mir, das seine Improvisationen viel kühner waren als seine ausgeführten Kompositionen. Es verhielt sich damit jedenfalls wie mit der Studie zu einem Bilde, verglichen mit dem fertigen Bilde. Nein, man verdirbt das Bild nicht, indem man es fertig macht! Vielleicht bietet sich in einem vollendeten Werke weniger Spielraum für die Phantasie, als in einem angefangenen. Man hat andere Empfindungen vor einem Gebäude, das im Bau begriffen

ist und an dem die Details fehlen, als vor demselben Gebäude, wenn es vollendet und mit allen Ornamenten dasteht. Ebenso ist es mit einer Ruine, die durch die fehlenden Teile etwas Frappanteres bekommt. Die Details sind verwischt und verstümmelt. Das vollendete Gebäude schliesst die Phantasie in einen Kreis ein und verbietet ihr, darüber hinauszugehen. Vielleicht gefällt der Entwurf eines Werkes nur darum so sehr, weil jeder ihn nach seinem Geschmack vollendet. Wenn Künstler, die mit einer sehr ausgesprochenen Empfindung begabt sind, ein schönes Werk ansehen oder sogar bewundern, so kritisieren sie es nicht nur in den Fehlern, die sich thatsächlich darin vorfinden, sondern in Bezug auf die Verschiedenheit der darin lebenden Empfindung mit ihrer eigenen. Als Correggio das berühmte „Anch' io son' pittore" sagte, so wollte er damit sagen: „Das ist ein schönes Werk, aber ich hätte etwas hineingelegt, was nicht darin ist."

Der Künstler verdirbt also das Bild nicht, indem er es vollendet, nur zeigt er sich, indem er der Auslegung die Thür verschliesst, auf das Unbestimmte der Skizze verzichtet, mehr in seiner Persönlichkeit und zeigt die ganze Ausdehnung, aber auch die Grenzen seines Talentes.

*

— Auf der Auktion von Decamps. Ich empfing einen tiefen Eindruck beim Anblick von mehreren Werken oder Skizzen von ihm, die mir von seinem Talente eine höhere Meinung gaben, als ich sie bisher hatte. Die Zeichnung mit Christus vor dem Gericht, der Hiob, der kleine

wunderbare Fischzug, Landschaften u. s. w. Der Josua missfiel mir im ersten Augenblick, und als ich ihn in der Nähe ansah, war es ein wirres Gemenge und Andeutungen von kraftlosen und gewundenen Formen. In der Entfernung verstand ich, was die Schönheit dieses Bildes ausmacht. Die Verteilung der Gruppen und das Licht grenzt ans Erhabene.

*

Abends in dem Trio von Mozart für Alto, Klavier und Klarinette fielen mir einige köstliche Passagen auf, der Rest schien mir monoton. Wenn ich sage, dass Werke wie diese nur einige Momente des Vergnügens gewähren können, so verstehe ich darunter durchaus nicht, dass die Schuld immer an dem Werke liegen muss, und was Mozart anbetrifft, so bin ich überzeugt, dass sie an mir liegt. Zunächst sind einige Formen veraltet, von allen Musikern, die nach ihm gekommen sind, durchgekaut und verdorben. Das ist schon ein Umstand, der die Frische des Werkes beeinträchtigt. Man muss sich sogar wundern, dass einige Partieen so köstlich geblieben sind, nach so langer Zeit (und die Zeit schreitet schnell für die Moden in der Kunst) und nach so viel guter oder schlechter Musik, die nach diesem bezaubernden Typ durchgepaust ist. Es giebt noch einen anderen Grund, warum eine Schöpfung von Mozart uns weniger durch jene jähe Neuheit ergreift, die wir heute bei Beethoven oder bei Weber finden. Zunächst, weil diese unserer Zeit angehören, dann, weil sie nicht die Vollendung ihres grossen Vorgängers besitzen. Es ist genau dieselbe Wirkung wie die, von der ich auf der

vorhergehenden Seite sprach: Es ist die Wirkung der Skizze verglichen mit der des vollendeten Werkes, der Ruine eines Gebäudes oder seiner ersten Anfänge mit der des fertigen Gebäudes. Mozart ist durch seine vollendete Form allen überlegen. Schönheiten, wie die Racines, glänzen nicht durch die Nachbarschaft geschmackloser Züge oder verfehlter Wirkungen. Die offenbaren Schwächen dieser beiden Männer heiligen sie indessen für ewig in der Bewunderung der Menschen und heben sie auf eine Höhe, die nur sehr selten erreicht wird.

Nach diesen Werken, oder, wenn man will, neben ihnen kommen die, welche thatsächlich bedeutende Nachlässigkeiten oder Fehler aufweisen, die sie vielleicht verunstalten, den Eindruck aber nur im Verhältnis zu der mehr oder minder grossen Überlegenheit der Gesamtwirkung schaden. Rubens ist voll solcher Nachlässigkeiten oder Flüchtigkeiten.

Die herrliche „Geisselung“ in Antwerpen mit ihren lächerlichen Henkern; das Martyrium St. Petri in Köln, wo man denselben Fehler findet, nämlich die Hauptfigur wundervoll und alle andern schlecht. Rossini gehört auch zu dieser Familie.

Auf die Zeit, in der ein Künstler neu ist — in der man deshalb alles von ihm acceptiert —, folgt die Zeit der Müdigkeit und Reaktion, in der man fast nur seine Fehler sieht, dann folgt die Zeit, wo die Entfernung die Schönheiten heiligt und den Zuschauer gleichgültig gegen die Unvollkommenheiten macht. So ging es mir mit „Semiramis“.

*

Herr Chevandier erzählt mir unter andern Eigenheiten Decamps' zunächt, dass es ihm unmöglich ist, bei seinen Bildern nach Modell zu arbeiten, zweitens, und das scheint mir eine Folge dieser Veranlagung, wie ängstlich er ist, wenn er nach der Natur arbeitet. Die Phantasie muss vor dem Bilde völlig unabhängig sein. Das lebende Modell im Vergleich zu dem, welches man sich geschaffen und mit der übrigen Komposition in Harmonie gebracht hat, verwirrt seinen Geist und bringt in das Ensemble des Bildes ein fremdes Element hinein.

*

Die Malerei kann nur dann wirken, wenn man der Wirkung das Eine oder das Andere opfert, nur kann ich nicht leiden, dass der Künstler uns das als Willkür empfinden lässt. Es giebt sehr schöne Werke, die in übertriebener Weise im Sinne der Wirkung gedacht sind, z. B. die von Rembrandt und bei uns von Decamps. Bei ihnen ist diese Übertreibung natürlich und beleidigt uns nicht. Ich mache diese Bemerkung beim Anblick meines Porträts des Herrn Bruyas. Rembrandt hätte nur den Kopf gezeigt; die Hände wären kaum angedeutet gewesen, ebenso der Anzug. Ich brauche nicht zu sagen, dass ich die Methode, die alle Objekte je nach ihrer Wichtigkeit sehen lässt, vorziehe, da ich Rembrandt ausserordentlich bewundere, aber ich fühle, dass ich ungeschickt sein würde, wenn ich solche Wirkungen versuchte. Darin nehme ich die Partei der Italiener. Paul Veronese ist das non plus ultra der gleichmässig getreuen Wiedergabe. Rubens desgleichen, er hat vielleicht in den pathetischen Gegenständen diesen Vorzug vor dem glorreichen Paolo, dass

er mit Hilfe gewisser Übertreibungen die Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand zu lenken und die Macht des Ausdrucks zu verstärken weiss. Dagegen liegt in dieser Manier etwas Künstliches, das ebenso stark und vielleicht noch mehr empfunden wird, als die Opfer bei Rembrandt und die Unbestimmtheit, in der er die unwichtigen Partieen lässt.

Für meinen Geschmack sind weder der eine noch der andere vollkommen. Ich möchte — und ich glaube es oft zu treffen — dass das Opfer nicht zu merken und das Interesse nichtsdestoweniger in gehöriger Weise hervorgehoben sei. Das kann man, ich betone es nochmals, nur durch Opfer erreichen. Aber sie müssen unendlich viel zarter sein, als in Rembrandts Werken, um meiner Idee zu entsprechen. Ich wüsste augenblicklich unter den grossen Malern kein vollkommenes Muster dieser Vollendung, die ich verlange, zu nennen. Poussin hat sie niemals gesucht und begehrt sie nicht. Seine Figuren sind neben einander gestellt wie Bildsäulen. Sollte das von der Gewohnheit kommen, sich kleine Figürchen zu modellieren, um richtige Schatten zu bekommen? Ich weiss ihm hierfür weniger Dank, als wenn er eine Beziehung zwischen seine Figuren zu bringen versucht hätte und weniger auf die richtige Beobachtung der Wirkung gesehen hätte. Paul Veronese ist unendlich harmonischer (ich spreche hier nur von dem Effekt), aber das Interesse wird zersplittert. Übrigens verlangt die Natur seiner Komposition, die sehr oft Konversationen, episodische Gegenstände darstellen, weniger diese Konzentrierung des Interesses.

Seine weniger figurenreichen Bilder wirken etwas banal und konventionell. Die Lichtverteilung ist bei ihm immer ungefähr dieselbe, und daran kann man bei ihm, wie bei Rubens und vielen andern grossen Malern, eine übertriebene Wiederholung gewisser malerischer Züge bemerken. Dazu sind sie jedenfalls durch die Menge der Bestellungen geführt worden, sie waren viel mehr Handwerker, als wir glauben, und sie hielten sich auch dafür.

Die Maler des 16. Jahrhunderts malten Sättel, Fahnen, Schilde, wie die Glaser. Dieses Handwerk war mit dem des Malers vereinigt, wie es heutzutage mit dem des Anstreichers vereinigt ist.

Es ist der Ruhm der beiden grossen französischen Maler Poussin und Lesueur, dass sie mit Erfolg aus dieser Banalität herauszukommen suchten.

In dieser Hinsicht erinnern sie nicht nur an die Naivität der primitiven Schulen von Flandern und Italien, welche die Freiheit des Ausdrucks durch keine technischen Formeln verderben, sondern sie eröffneten auch eine neue Bahn für die Zukunft. Wenn sie auch unmittelbar von Verfallsschulen gefolgt waren, und die Herrschaft des Rezeptes, besonders des Rezeptes, nach Italien zu gehen, und die zeitgenössischen Meister zu studieren, bald wieder diesen Aufschwung zum Studium des Wahren aufhielt, so ebnen doch diese beiden grossen Meister den modernen Schulen, die mit der Konvention gebrochen haben, die Wege. Wenn auch eben diese Schulen, die nach ihnen kamen, den Schritten dieser grossen Männer nicht genau gefolgt sind, so fanden

sie doch wenigstens bei ihnen einen feurigen Protest gegen die Schulkonventionen und infolgedessen gegen den schlechten Geschmack. David, Gros, Prud'hon hatten, so verschieden ihre Manier auch ist, ihre Augen auf diese beiden Väter der französischen Kunst gerichtet. Mit einem Wort, sie predigten die Unabhängigkeit des Künstlers von den Traditionen, indem sie ihm mit dem Respekt vor dem, was an ihnen nützlich ist, auch den Mut lehrten, vor allem der eigenen Empfindung zu folgen.

Die Biographen Poussins — und ihre Zahl ist gross — haben in ihm nicht genug den Reformator gesehen. Der Wahnsinn, inmitten dessen er gross geworden, und gegen den er durch seine Werke protestierte, erstreckte sich auf das ganze Gebiet der Kunst, und überlebte Poussin trotz seiner langen Laufbahn. Die Schulen des Verfalls in Italien reichen den Schulen der Lebrun, Jouvenet, und noch weiter hinaus der Schule der Vanloo und was auf sie folgte die Hand. Lesueur und Poussin haben diesen wilden Strom nicht aufgehalten. Wie Poussin nach Italien kommt, findet er die Carracci und ihre Nachfolger auf dem Gipfel ihres Ruhmes und als höchste Richter in Sachen der Kunst . . . Für einen Künstler gab es ohne eine Reise nach Italien keine vollständige Ausbildung, was aber nicht heissen sollte, dass man ihn hinschickte, um die wirklichen Vorbilder wie die Antike und die Meister des 16. Jahrhunderts zu studieren. Die Carracci und ihre Schüler hatten alle Autorität an sich gerissen, sie verteilten den Ruhm d. h. sie priesen nur das, was ihnen ähnelte, und sie intriguierten mit dem ganzen

Ansehen, das ihnen der Augenblick verlieh, gegen alles, was die vorgeschriebene Bahn zu verlassen suchte. Das Leben Dominichinos, der selbst aus dieser Schule hervorgegangen, aber durch die Ehrlichkeit seines Genies auf die Suche nach Wahrheit des Ausdrucks und der Wirkung gedrängt wurde, ward der Gegenstand des allgemeinen Hasses und der allgemeinen Verfolgung. Man ging so weit sein Leben zu bedrohen, und die wütende Eifersucht seiner Feinde zwang ihn, sich zu verstecken und fast zu verschwinden.

Dieser grosse Maler verband mit der wahren Bescheidenheit, die fast unzertrennlich von einem grossen Talent ist, die Schüchternheit eines sanften und melancholischen Charakters. Wahrscheinlich trug diese allgemeine Verschwörung dazu bei, sein Leben abzukürzen.

Mitten in diesen erbitterten Kampf der ganzen Welt gegen einen Mann, der sich nicht verteidigte, nicht einmal durch seine Werke, trat, noch als unbekannter Künstler und den Cliquen fern stehend, Poussin .....[1])

Diese Unabhängigkeit von jeder Konvention findet man in hohem Masse bei Poussin, in seinen Landschaften u. s. w. Als gewissenhafter und zugleich poetischer Beobachter der Geschichte und der Bewegungen des menschlichen Herzens steht Poussin unter den Malern einzig da! . . .

*

[1]) Die Fortsetzung fehlt im Manuskript.

Bei Decamps, den ich in grösster Unordnung in seinem Atelier traf. Er hat mir wundervolle Sachen gezeigt.

Es war da eine grössere Wiederholung seines Hiob, die für das Ministerium bestimmt ist, ebenso schön wie der kleine, und wie ich glaube, weiter vorgeschritten. Er zeigte mir einen Samariter in der Herberge. Der Kranke wird in das Haus hineingetragen. Im Vordergrund führt man die Pferde weg, die den Kranken und seinen Wohlthäter getragen haben. Die Leute des Hauses stecken den Kopf zum Fenster hinaus, kurz alle charakteristischen Einzelheiten.

Sonneneffekt immer derselbe und immer verführerisch. Diese beständige Ausdrucksfähigkeit bei solcher Eintönigkeit ist eines der grossen Privilegien des Talentes.

Anderes angefangenes Bild in dieser Art: Italienisches Töpferinterieur.

Auf der Staffelei eine grosse „Flucht Loths", mit der ich nicht so einverstanden bin. Dann eine kleine entzückende Skizze „Der Tod Christi", eine Unmasse Figuren, sehr stimmungsvoll.

Über alles aber geht mir heut sein „David auf der Flucht vor Saul", der von einem verirrten Parteigänger des letzteren in der Wildnis getroffen wird. Auf dem jenseitigen Ufer eines Wildbachs stehend, schmäht ihn der Mann, und wirft mit Steinen nach ihm. Die Landschaft, die Komposition wundervoll. Ich könnte es unmöglich so schön beschreiben, wie ich es in der Erinnerung habe.

*

Champrosay. Morgens gegen 10 oder 11 Uhr machte ich einen Spaziergang zu den Holzschlägen, die man neuerdings längs den Mauern der Besitzungen von Quantinet und Minoret vorgenommen hat. Köstlicher Morgen. Ich kam zur Eiche von Antain, und erkannte sie nicht, so klein schien sie mir. Ich konnte neue Beobachtungen über die Wirkung unvollendeter Werke, Skizzen, Untermalungen u. s. w. machen, entsprechend denen, die ich früher aufgeschrieben habe. Ich finde, dass das Missverhältnis in der Proportion eine ähnliche Wirkung thut. Die vollendeten Künstler setzen gerade wegen ihrer Vollendung weniger in Erstaunen. Sie haben keine Ungleichheiten, die einen fühlen lassen, wie vollkommen und proportioniert das Ganze ist. Als ich mich dem prächtigen Baume näherte, und unter seinen riesigen Ästen stehend nur einzelne Partieen ohne ihre Beziehung zum Ganzen erblickte, da wurde ich von dieser Grösse frappiert. Das veranlasste mich zu dem Schluss, dass Michelangelo einen Teil der Wirkung, die seine Statuen hervorbringen, gewissen Missverhältnissen oder unvollendeten Teilen verdankt, die den Eindruck der vollendeten Teile verstärken.

Seine Malerei scheint mir, soweit man sie nach den Kupferstichen beurteilen darf, diesen Fehler nicht in dem Grade aufzuweisen. Ich habe mir oft gesagt, dass er mehr Maler als Bildhauer war, wenn er selbst auch anders darüber dachte. In seiner Plastik ging er nicht vor wie die Alten, d. h. mit Massen. Es sieht immer aus, als hätte er einen idealen Kontur gezogen

und ihn dann ausgefüllt, wie es der Maler thut. Man möchte sagen, dass sich ihm seine Figur oder Gruppe nur unter einer Ansicht darstellt. Da haben wir den Maler. Daher, wenn man die Ansicht wechselt, verrenkte Gliedmassen, unrichtige Flächen, kurz lauter Fehler, die man bei der Antike nicht findet.

Die Antike überrascht niemals, ist niemals riesenhaft oder übertrieben.

Man steht wie auf gleichem Fusse mit diesen wundervollen Schöpfungen. Erst die Reflexion macht sie gross und stellt sie auf ihre unvergleichliche Höhe. Michelangelo erfüllt uns mit Staunen und versetzt unsere Seele in eine gewisse Verwirrung, die eine Art Bewunderung ist. Aber bald merkt man störende Ungleichheiten, die von zu hastiger Arbeit herrühren, sei es nun infolge des Ungestüms, mit welchem der Künstler an sein Werk herangegangen ist, sei es infolge der Ermüdung, die ihn am Ende einer unmöglich zu beendenden Arbeit befallen musste. Diese letztere Ursache ist oft unleugbar vorhanden. Selbst wenn uns die Biographen nicht sagten, dass er stets zum Schlusse die Lust verlor, so sieht man doch an unfertig gelassenen Teilen, an Füssen, die im Sockel stecken und wo das Material fehlt, dass der wunde Punkt des Werkes vielmehr in der Art der Konzeption und Ausführung liegt, als in dem ewig Unbefriedigtsein eines Genies, das das Höchste erreichen könnte und stehen bleibt, ohne den letzten Schritt thun zu wollen. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass seine Konzeption unbestimmt war, und dass er für die Entwickelung seiner Idee zu sehr auf die Eingebung des Augenblicks rechnete,

und wenn er oft entmutigt stehen blieb, so liegt das daran, dass er thatsächlich nicht mehr geben konnte.

*

Beim Frühstück las ich den Artikel von Peisse, der den Salon im grossen bespricht und die augenblickliche Tendenz der Kunst sucht. Er findet sie sehr richtig im Malerischen, das er für eine untergeordnetere Richtung hält. Ich gebe das zu, wenn nur davon die Rede ist, durch eine Anordnung von Linien und Farben den Augen zu gefallen; das kann eine Arabeske ebensogut. Aber wenn man mit einer Komposition, die schon durch die Wahl des Gegenstandes interessiert, eine Linienverteilung, die die Wirkung verstärkt, ein Helldunkel, das die Phantasie ergreift, eine den Charakteren angemessene Farbe verbindet, so hat man ein schwierigeres Problem gelöst und ist, ich sage es nochmals, ein grösserer Künstler.

Das ist, wie wenn man zu einer Einzelstimme eine Harmonie hinzufügte. Er nennt diese Tendenz, von der er spricht, musikalisch und verurteilt sie. Ich finde sie so lobenswert wie jede andere.

Sein Freund Chenavard hat ihm seine Prinzipien über Kunst beigebracht. Dieser hält die Musik für eine untergeordnete Kunst. Er hat den richtigen französischen Geist, der Ideen braucht, die man mit Worten ausdrücken kann; diejenigen, denen gegenüber die Sprache ohnmächtig ist, streicht er aus dem Gebiete der Kunst. Selbst wenn man zugiebt, dass die Zeichnung alles ist, so ist es doch klar, dass sie sich nicht auf die reine und einfache Form beschränkt. Dieser gerühmte Kontur kann

grob oder anmutig sein, er wird bald mehr, bald weniger wirken, jenachdem er von Rafael oder Chenavard gemacht ist. Giebt es etwas Vageres und Unerklärlicheres als diese Wirkung? Soll man denn eine Stufenleiter der Empfindungen aufstellen? Das thut der gelehrte und leider zu kalte Chenavard . . . In die erste Reihe stellt er die Litteratur, dann kommt die Malerei und ganz zuletzt die Musik. Das könnte vielleicht richtig sein, wenn eine von ihnen die anderen enthalten oder sie ersetzen könnte. Aber von einem Bilde oder einer Symphonie, die man mit Worten beschreiben soll, wird man vielleicht eine allgemeine Idee geben, worunter sich der Leser vorstellen kann was er will, aber doch keine genaue Anschauung. Was für die Augen gemacht ist, muss gesehen, was für die Ohren gemacht ist, gehört werden. Was geschrieben worden ist, um vorgetragen zu werden, wird sogar im Munde eines Redners mehr Wirkung thun, als wenn es einfach vorgelesen wird. Ein grosser Schauspieler wird ein Stück sozusagen durch seinen Accent umformen. Ich schliesse.

*

Champrosay. Pierret und Riesener besuchten mich für einen Tag. Nach Tisch besichtigten sie die Photographieen, die ich der Aufmerksamkeit Durieus verdanke. Ich liess sie das Experiment machen, das ich selbst, ohne daran zu denken, zwei Tage vorher gemacht hatte. Nachdem sie nämlich diese Photographieen, die Aktmodelle darstellten, von denen einige sehr kümmerlich waren und wenig erfreulich wirkten, geprüft hatten, legte ich ihnen die

Stiche von Marcanton vor. Wir empfanden Widerwillen und fast Ekel für ihre Unrichtigkeit, das Manirierte, den Mangel an Natur, trotz dem Vorzuge des Stils, dem einzigen, den man bewundern kann, den wir in diesem Augenblick aber nicht mehr bewunderten. Wenn ein Mann von Genie die Photographie benützte, wie man sie benutzen soll, so würde er auf eine unvergleichlich hohe Stufe gelangen. Wenn man diese Stiche sieht, die für die Meisterwerke der italienischen Schule gelten, die alle Maler bis zum Überdruss bewundert haben, so versteht man die Richtigkeit des Ausspruches von Poussin: „Rafael ist ein Esel im Vergleich mit den Alten.“ Bis jetzt hat uns diese Kunst mit der Maschine nur einen abscheulichen Dienst geleistet, sie verleidet uns die Meisterwerke, ohne uns völlig zu befriedigen.

*

Paris. Morgens im Salon. Ich bemerke nicht viel Aussergewöhnliches. Der kleine reizende Meissonier. Junger Mann beim Frühstück. — Das Porträt von Rodakowski. Das ist so schön, wie nur irgend etwas.

*

Nach der Arbeit war ich im Salon, um die Bilder für die Verteilung der Medaillen zu prüfen. Die Art und Weise, sie zu verteilen, scheint mir vollständig verfehlt. Alle, die wie ich, mit dieser Wahl betraut sind, werden denselben Übelstand empfunden haben. Es passiert fast stets, dass jeder Maler, der eine dritte, zweite oder erste Medaille zu verdienen scheint, sie schon besitzt.

Da ist z. B. ein Mann, der schon die zweite erhalten hat. Soll man ihm nun die erste geben, weil man ihm die zweite, die er verdient, nicht mehr geben kann? So geschieht es, dass ein Künstler selten für dasjenige von seinen Werken, das es am meisten verdient, eine Auszeichnung erhält. Gerade wenn er ein Meisterwerk geschaffen hat, kann man ihm nichts mehr anbieten, um ihn zu belohnen oder zu ermutigen. Wer zweimal etwas gut macht, hat mehr Verdienst, als wer nur einmal etwas gut macht. Wenn die Frauen die Medaillen zu verteilen hätten, würden sie gewiss dieser Meinung sein. Fräulein Rosa Bonheur hat dieses Jahr mehr geleistet, als in allen vorhergehenden. Man ist darauf beschränkt, sie mit leeren Worten zu ermutigen. Herr Rodakowski, der dieses Jahr ein Meisterwerk geschaffen hat, muss sich mit der Medaille trösten, die er im letzten Jahre für ein minderwertigeres Werk erhalten hat. Herr Ziem mit seiner Ansicht von Venedig hält sich auf der Höhe seiner Bilder vom vorigen Jahre, aber es ist der Jury untersagt, ihm ihre Befriedigung zu bezeigen. Dagegen ist hier eine Verkündigung von Herrn Jalabert, die ein Bild für die zweite Medaille ist. Da sie Herr Jalabert schon hat, soll man ihm da die erste geben, die eine zu grosse Auszeichnung für sein diesjähriges Bild wäre? Wenn man gerecht ist und dem Statut folgt, so wird man ihm gar nichts geben, und doch hat er etwas verdient. Soll man die Künstler, die den Salon beschicken, so behandeln, wie es mit den Zöglingen in kleinen Pensionen geschieht, in welchen der Lehrer, noch mehr um die Eltern als um die Schüler zu er-

mutigen, aller Welt Preise giebt. Wenn es der Zweck der Auszeichnungen ist, sich an alles zu wenden, was in einer Ausstellung von Wert ist, so muss man alles auszeichnen, was über das Niveau hervorragt, aber im richtigen Verhältnis zu den Vorzügen des Werkes; und wenn der Künstler in seinem Werke den Grad von Talent zeigt, der ihm die dritte, zweite oder erste Medaille zuerteilt, so ist es gerecht, dass er sie bekommt und wenn er sie auch schon erhalten hätte. Das wäre ein gutes Mittel, den Wetteifer anzuspannen und in jedem Falle Auszeichnungen zu geben, so dass jeder Mann, der mit einer gehörigen Portion Talent begabt ist, sich schmeicheln kann, auch seinerseits eine Auszeichnung zu bekommen.

*

Ein Wörterbuch der Künste und der Malerei schreiben. Bequemer Gegenstand. Getrennte Arbeit für jeden Artikel.

*

Autoritäten. — Die Pest über die grossen Talente und das Talent der mittelmässigen. Sie sind das Gängelband, das am Anfange der Laufbahn allen gehen hilft, aber sie hinterlassen bei allen unauslöschliche Male.

Die Leute, wie Ingres, kommen überhaupt nicht mehr von ihnen los. Sie machen nicht einen Schritt, ohne sie anzurufen. Sie sind wie Leute, die ihr ganzes Leben Brei essen u. s. w.

*

Über die Benutzung des Modells. — Naivität und Kraft in der Einfachheit sind es, die man durch den

Gebrauch des Modells und der Natur im allgemeinen erreichen soll. In den meisten Bildern, in denen das Modell eine grosse Rolle spielt, ist davon wenig zu merken. Es zieht alles an sich und vom Maler bleibt nichts übrig. Einem sehr erfahrenen und intelligenten Manne wird die Arbeit nach Modell dazu dienen, die Details, die der Maler, der aus dem Kopfe arbeitet, aus Furcht, etwas Wichtiges auszulassen, zu sehr häuft, und die ihn daran hindern, die wirklich charakteristischen Details in das richtige Licht zu setzen, zu unterdrücken. Die Schatten z. B. sind bei einer Malerei ohne Modell immer zu detailliert, besonders bei den Bäumen, den Gewändern u. s. w. Rubens ist charakteristisch für diesen Überreichtum an Details. Seine Malerei, in der die Erfindung vorherrscht, ist vor allem reich. Das Beiwerk ist zu stark betont. Sein Bild gleicht einer Versammlung, wo alle zugleich sprechen. Vergleicht man aber diese üppige Manier nicht etwa mit Trockenheit und Dürftigkeit der Modernen, sondern mit sehr schönen Bildern, auf denen die Natur nüchtern und richtig wiedergegeben ist, so wird man wohl schnell fühlen, dass der wahre Maler der ist, bei dem die Erfindung vor allem spricht.

Jenny mit ihrem gesunden Gefühl sagte mir gestern, als wir im Walde spazieren gingen und ich ihr den Wald von Diaz rühmte, „dass die genaueste Nachahmung nur um so kälter wirkte“ und das ist thatsächlich so. Der Maler, der sich peinlich darauf beschränkt, nur das zu geben, was in der Natur da ist, wird in seiner Arbeit immer kälter wirken, als die Natur,

die er nachzuahmen glaubt. Übrigens ist die Natur, was die Gesamtwirkung betrifft, durchaus nicht immer interessant.

Wenn jedes Detail auch von einer Vollkommenheit ist, die ich unnachahmlich nennen möchte, so bietet dagegen die Vereinigung dieser Details selten eine Wirkung dar, wie sie im Werke eines grossen Künstlers aus dem Gefühl für Gesamtwirkung und Komposition hervorgeht. Darum sagte ich vorhin, dass der Gebrauch des Modells dem Bilde wohl etwas Frappantes giebt, dass das aber nur bei sehr intelligenten Künstlern der Fall sein könnte. Mit andern Worten: Nur diejenigen können wirklichen Vorteil aus der Arbeit nach Modell ziehen, die auch ohne Modell etwas wirkungsvolles zu schaffen imstande sind.

Wie ist es übrigens, wenn das Sujet viel Pathos bedingt? Man sehe, wie in solchen Gegenständen Rubens alle andern übertrifft! Wie die Grosszügigkeit seiner Malerei, die eine Folge seiner freien Naturwiedergabe ist, den Eindruck verstärkt, den er auf den Geist ausüben will . . . Nehmen wir einen interessanten Vorgang, wie er sich z. B. um das Bett einer sterbenden Frau abspielen würde. Man könnte, wenn es die Umstände erlauben, diese Scene durch die Photographie festhalten, doch würde sie dann tausendfach entstellt sein. Es wird nämlich je nach dem Grade seiner Phantasie dem Künstler die Scene mehr oder weniger schön erscheinen. Er wird in dieser Scene, wo er mitspielt, mehr oder weniger Dichter sein. Er sieht nur das, was interessant ist, während der Apparat alles mitmacht.

Ich mache diese Beobachtung beim Anblick der Blätter, die ich in Nohaut für die St. Anna gezeichnet habe. Die erste Zeichnung, nach der Natur gemacht, ist unerträglich, wenn ich sie mit der zweiten vergleiche, die fast nach der ersten durchgepaust ist, aber in der meine Absicht deutlicher ausgesprochen und das Unnötige weggelassen ist. Auch habe ich den Grad von Eleganz hineingelegt, den ich als nötig empfand, um den Gegenstand zur Wirkung zu bringen.

Es ist also für den Künstler viel wichtiger, dem Ideale, das er in sich trägt, und das ihm eigen ist, nahe zu kommen, als das vergängliche Ideal, das die Natur darbieten kann, festzuhalten. Gerade darin, dass nur ein bestimmter Mensch und nicht das Gros der Menschen die Natur auf eine ideale Weise sieht, liegt der Beweis, dass seine Phantasie das Schöne hervorbringt und just, weil er seinem Genie folgt.

Diese Arbeit der Idealisierung macht sich bei mir fast ohne mein Wissen, sobald ich eine Komposition, die aus meinem Hirn hervorgegangen ist, wieder durchpause.

Diese zweite Ausgabe ist immer verbessert und nähert sich mehr einem notwendigen Ideal. So tritt ein scheinbarer Widerspruch ein, der die Erklärung bietet, wieso eine zu detaillierte Ausführung, wie die von Rubens z. B. der Wirkung auf die Phantasie nicht zu schaden braucht. Der Überfluss an Einzelheiten, die sich infolge der Unvollkommenheit des Gedächtnisses einschleichen, kann die ganz anders interessante Einfachheit, die in der Anlage beruht, nicht zerstören, und die Grosszügigkeit der Ausführung macht vollends, wie wir eben bei

Rubens gesehen haben, den Nachteil der Verschwendung an Details wett. Wer nun mitten in eine solche Komposition ein Stück, das mit grösster Sorgfalt nach Modell gemacht ist, einführt, ohne dass es einen vollständigen Missklang verursacht, der hat das grösste Kunststück vollbracht, etwas vereinigt, was unvereinbar scheint. Es ist das gewissermassen die Einführung der Wirklichkeit in einen Traum. Man hat zwei verschiedene Arten von Kunst verschmolzen, denn die Kunst des wirklich idealistischen Malers ist von der des kalten Kopisten ebenso verschieden, wie die Deklamation der Phaedra von dem Briefe einer Grisette an ihren Liebhaber. Die meisten dieser Künstler, die im Gebrauch des Modells so gewissenhaft sind, verbringen ihre Zeit damit, es möglichst getreu auf schlecht verdaute und interesselose Kompositionen zu kopieren. Sie glauben, alles geleistet zu haben, wenn sie Köpfe, Hände, Beiwerk, alles knechtisch kopiert und ohne gegenseitige Beziehung, reproduziert haben.

Über die Nachahmung der Natur. Bei dieser ganzen Frage, dem grossen Ausgangspunkt aller Schulen, bei dessen Auslegung sie sich sogleich von einander scheiden, scheint es sich mir um folgendes zu handeln. Geschieht die Nachahmung um der Phantasie zu gefallen oder einfach um eine merkwürdige Art von Gewissenhaftigkeit zu befriedigen, die für den Künstler darin besteht, das Modell, das er vor Augen hat, so genau als möglich kopiert zu haben?

*

— Bei Frau Villot zu Tisch gewesen. Es war die Rede von der Malerei mit Olivenöl. Wenn diese Erfindung sowie die der Photographie vor 30 Jahren gemacht worden wäre, so hätte ich vielleicht meinen Beruf besser erfüllt.

Die Möglichkeit, in jedem Augenblicke zu malen, ohne sich um den Zustand der Palette kümmern zu brauchen, sowie die Hilfe, die die Photographie einem Manne, der aus dem Gedächtnis malt, gewährt, sind unschätzbare Vorteile.

*

Jean-Jaques sagt mit Recht, dass man die Reize der Freiheit besser malt, wenn man hinter Schloss und Riegel sitzt, dass man eine angenehme Gegend besser beschreibt, wenn man in einer dumpfen Stadt wohnt und den Himmel nur durch eine Luke und durch die Schornsteine hindurch sieht. Mit der Nase auf der Landschaft, von Bäumen und reizenden Plätzen umgeben, wird man vielleicht eine wahre, aber niemals eine harmonische Malerei schaffen. Als Courbet den Hintergrund zur badenden Frau malte, kopierte er ihn gewissenhaft nach einer Studie, die ich neben seiner Staffelei sah. Das ist wie eine Mosaikarbeit. Auf meiner Reise nach Afrika habe ich erst vom Augenblick an, wo ich die kleinen Einzelheiten genügend vergessen hatte, um mich in meinen Bildern nur der frappanten und poetischen Seite zu erinnern, angefangen, etwas Leidliches zu machen. Bis dahin war ich verfolgt von der Liebe zur Genauigkeit, die die meisten für die Wahrheit halten.

*

Wie vergöttere ich doch die Malerei! Der blosse Gedanke an gewisse Bilder, selbst, wenn ich sie nicht sehe, erfüllt mich mit einem Gefühl, das mein ganzes Sein aufwühlt, wie all die seltenen und interessanten Erinnerungen, die man von Zeit zu Zeit in seinem Leben und besonders in den ersten Jahren findet.

Gestern kam ich aus Froment[1]) zurück, wo ich mich sehr gelangweilt habe. Ich komme zu Frau Villot, der ich ihren Sonnenschirm von seiten der Bewohner von Froment überbringen soll. Ich traf sie mit Frau Pécourt, die von den Bildern ihres Mannes sprach. Bei dieser Gelegenheit erwähnte Frau Villot einige Werke von Rubens, die sie in Windsor gesehen hat. Sie sprach von einem grossen Reiterporträt, einer von diesen grossen Gestalten von früher, vollständig gerüstet, mit einem jungen Menschen daneben. Ich glaubte es vor mir zu sehen. Ich kenne viel von dem, was Rubens gemacht hat, und glaube, alles zu kennen, was er machen kann. Diese blosse Erinnerung einer einfältigen Frau, die, als sie das Bild sah, sicher nicht die Bewegung empfunden hat, die mich erfüllt, wenn ich es mir, ohne es gesehen zu haben, nur vorstelle, zauberte die Bilder vor meine Seele, die mich in meiner Jugend so ergriffen haben: in Paris, im Musée Napoléon, und auf meinen beiden Reisen in Belgien.

Ehre diesem Homer der Malerei, dieser Sonne, die alles verdunkelt, vielleicht nicht so sehr durch die Vollendung der einzelnen Partieen, als durch die Kraft und das Leben der Seele, die alles erfüllt.

[1]) Sommeraufenthalt des Komponisten Halevy.

Wie merkwürdig! Das Bild, das mir vielleicht am meisten gesagt hat, die Kreuzaufrichtung, ist durchaus nicht sein glänzendstes Werk. Dieses Bild übertrifft die andern, weder in der Farbe, noch in der Zartheit und Grosszügigkeit der Malerei, sondern seltsamerweise durch italienische Eigenschaften, die mir bei den Italienern durchaus nicht so gefallen, und ich glaube, es ist hier die richtige Gelegenheit, mir über die ganz analoge Empfindung klar zu werden, die ich vor den Schlachten von Gros und vor der Medusa hatte, besonders, als sie erst halb fertig war. Es ist das eine gewisse Erhabenheit, die in der Grösse der Figuren beruht. Dieselben Bilder in kleinem Massstabe würden mir sicher einen ganz anderen Eindruck machen. Dann liegt auch in dem Bilde von Rubens, wie in dem von Gericault etwas Michelangeleskes, das die Wirkung, welche die Grösse der Figuren hervorbringt, noch verstärkt, und ihnen etwas Erschreckendes giebt. Die Proportion spielt eine grosse Rolle bei der Wirkung eines Bildes. Nicht nur in kleinem Massstabe ausgeführt, würden diese Bilder unter den Werken des Meisters verschwinden, sogar lebensgross gemalt würden sie den erhabenen Eindruck nicht hervorbringen. Zum Beweis habe ich von dem Kupferstich nach dem Bilde von Rubens gar keine Wirkung gehabt.

Ich muss sagen, dass die Grösse nicht alles macht, denn mehrere von seinen Bildern, auf denen die Figuren sehr gross sind, gewähren mir nichts von diesem Genuss, der das Höchste für mich ist. Ich kann nicht einmal sagen, dass es ausschliesslich etwas Italienischeres im

Stil ist, denn die Bilder von Gros, die keine Spur davon haben und ganz unbeeinflusst sind, lösen in mir dieselben Empfindungen aus.

Es ist ein merkwürdiges Geheimnis um diese Wirkungen, die die Kunst auf empfindliche Organisationen ausübt, die so verworren sind, wenn man sie beschreiben will und so voll Kraft und Bestimmtheit, wenn man sie auch bloss in der Erinnerung von neuem empfindet! Ich glaube ganz fest, dass wir immer etwas von uns in die Empfindungen hineinmischen, die von den Objekten, die uns ergreifen, auszugehen scheinen. Es ist wahrscheinlich, dass mir diese Werke desswegen so gut gefallen, weil sie Empfindungen entsprechen, die mir eigen sind; und wenn sie, obgleich einander unähnlich, mir denselben Grad von Vergnügen gewähren, so kommt das daher, dass ich in mir selbst die Quelle der Wirkung finde, die sie hervorbringen.

Diese der Malerei eigentümliche Wirkung ist gewissermassen greifbar; die Poesie und die Musik können sie nicht geben. Der Beschauer sieht die Objekte dargestellt, wie wenn er sie thatsächlich vor sich hätte und zu gleicher Zeit spricht der Sinn, der in den Scenen liegt, zu seinem Geiste und entzückt ihn. Diese Figuren, diese Gegenstände, die scheinbar die Sache selbst sind, sind nur wie eine feste Brücke, auf welche sich die Phantasie stützt, um bis in die geheimnisvolle und tiefe Empfindung einzudringen, für die die Formen gewissermassen die Hieroglyphen sind, aber eine Hieroglyphe, die ganz anders spricht, als eine kalte Wiedergabe, die nur den Wert eines Drucker-

schriftzeichens hat. In diesem Sinne ist diese Kunst erhaben, wenn man sie mit der vergleicht, bei der der Gedanke dem Geiste nur mit Hilfe von in bestimmter Reihenfolge gestellten Buchstaben zugeführt wird. Sie ist vielleicht viel komplizierter, da scheinbar der Buchstabe nichts und der Gedanke alles ist; aber hundertmal ausdrucksvoller, wenn man bedenkt, dass, unabhängig von der Idee, das sichtbare Zeichen, die sprechende Hieroglyphe, im Werke der Litteratur ein für den Geist wertloses Zeichen, in der Malerei eine Quelle des lebhaften Genusses wird, d. h. der Freude, die uns beim Anblick der Natur, die Schönheit, die Proportion, der Gegensatz, die Harmonie der Farbe, alles das, was das Auge mit so viel Lust in der Aussenwelt wahrnimmt und das unserer Natur ein Bedürfnis ist, bereiten.

Viele Leute werden finden, dass gerade in dieser Vereinfachung des Ausdrucksmittels die Überlegenheit der Litteratur beruht.

Diese Leute haben sicher niemals mit Vergnügen einen Arm, eine Hand, einen Torso aus der Antike oder von Puget betrachtet, sie lieben die Plastik noch weniger als die Malerei, und sie täuschen sich arg, wenn sie glauben, dass sie, sobald sie geschrieben haben: „ein Fuss“ oder „eine Hand“, meinen Geist denselben Eindruck gegeben haben, den ich beim Anblick eines schönen Fusses oder einer schönen Hand empfinde ... Die Kunst ist keine Algebraaufgabe, wo die Abkürzung der Figuren zur Lösung des Problems hilft. Die Lösung in der Kunst ist nicht die Abkürzung, sondern die Er-

weiterung, die Ausdehnung der Empfindung und zwar durch alle vorhandenen Mittel . . . Was ist denn das Theater? Eins der sichersten Zeugnisse für das Bedürfnis des Menschen, zu gleicher Zeit möglichst viel Eindrücke zu empfinden! Er vereinigt alle Künste, um mehr zu fühlen.

Die Pantomime, das Kostüm, die Schönheit des Schauspielers verdoppeln den Eindruck des gesprochenen oder gesungenen Werkes. Die Vorführung des Ortes in dem die Handlung spielt, verstärkt noch alle diese Arten von Wirkung.

Man versteht nun wohl alles, was ich von der Macht der Malerei gesagt habe. Da sie nur einen Augenblick hat, so verstärkt sie dafür den Eindruck dieses Augenblickes. Der Maler ist viel mehr Herr über das, was er ausdrücken will, als der Dichter oder der Musiker, die auf Dolmetscher angewiesen sind. Mit einem Wort, wenn seine Erinnerung sich nicht auf sehr viele Partieen erstreckt, so bringt er dafür eine vollständig einheitliche Wirkung hervor, die einen vollkommen befriedigen kann. Ausserdem ist das Werk des Malers nicht diesen Veränderungen ausgesetzt. Es kann nicht zu verschiedenen Zeiten verschieden aufgefasst werden. Die wechselnde Mode, die Vorurteile des Augenblicks können wohl seine Wertschätzung beeinflussen; aber schliesslich bleibt es doch immer es selbt. Es bleibt so, wie der Künstler es gewollt hat, während es bei einem Werke, das der Auslegung zugänglich ist, wie die Theaterstücke, anders der Fall ist. Die Empfindung des Künstlers ist nicht mehr da, um

die Schauspieler oder Sänger zu leiten, die Ausführung kann also nicht mehr der ursprünglichen Absicht entsprechen. Es verschwindet der Accent und mit ihm der empfindlichste Teil des Werkes. Glücklich ist noch der Autor, dem man sein Werk nicht verstümmelt. Diese Schmach kann ihn noch bei Lebzeiten treffen. Es braucht nur ein anderer Schauspieler zu kommen und die ganze Physiognomie ist verändert.

*

Russische Novellen. Ich las zwei davon „Der Fatalist“ und „Dombrowski“, die mir einige köstliche Stunden verschafft haben. Abgesehen von den Schilderungen oder Sitten, die wir nicht kennen, scheint es mir, dass sie nicht sehr originell sind. Man glaubt, Novellen von Mérimée zu lesen und da sie modern sind, so kommt man leicht zu der Überzeugung, dass die Autoren sie kennen. Dieses etwas unechte Genre bereitet uns ein seltsames Vergnügen, das weit von dem entfernt ist, das wir bei den grossen Autoren finden . . . Diese Geschichten haben ein erstaunliches Parfüm von Wirklichkeit. Diese Empfindung war es, die alle Welt überraschte, als die Romane von Walter Scott erschienen. Vor einem feinen Geschmack können sie aber nicht als vollendete Werke bestehen.

Man lese die Romane von Voltaire, Don Quichote, Gil Blas . . . Da glaubt man keineswegs wirklichen Ereignissen beizuwohnen wie beim Bericht eines Augenzeugen . . . Man fühlt die Hand des Künstlers und man muss sie fühlen, sieht man ja auch einen Rahmen

um jedes Bild. Bei diesen Werken dagegen kommt man nach einigen Detailmalereien, die durch ihre sichtliche Naivität überraschen, wie die ganz eigenartigen Namen der Personen, merkwürdige Gebräuche u. s. w. schliesslich zu einer mehr oder minder romanhaften Fabel, welche die Illusion zerstört.

Statt einer wahren Malerei unter den Namen Damon und Alceste macht man einen Roman wie alle andern, der uns durch das Streben nach Illusion, das sich nur auf nebensächliche Beigaben beschränkt, noch mehr als solcher erscheint. So ist der ganze Walter Scott. Diese anscheinende Neuheit hat mehr zu seinem Erfolge beigetragen, als seine ganze Erfindung, und wenn seine Werke heut veraltet erscheinen und man ihnen die berühmten, die ich eben citiert habe, vorzieht, so ist gerade dieser Missbrauch der Wahrheit in den Details daran schuld.

*

Ich sah heut Abend bei Gihaut die Photographieen der Kollektion Delessert nach Marc-Anton. Muss man denn wirklich ewig diese Bilder ohne Zusammenhang, voller Fehler, die nicht alle das Werk des Kupferstechers sind, als vollendet bewundern? Ich erinnere mich noch, wie unangenehm ich in diesem Frühling davon berührt wurde, als ich sie auf dem Lande mit Photographieen nach der Natur verglich.

Ich sah das „Gastmahl bei Simon", einen sehr geschätzten Stich. Man kann sich nichts Kälteres denken, als diese Handlung. Die Magdalena ist im Profil vor Christus hingepflanzt und trocknet ihm die Füsse mit

grossen Bändern, die von ihrem Kopfe herabhängen, und die der Stecher für Haare ausgiebt. Nichts von der Weihe, die so ein Gegenstand erfordert. Nichts von der reuigen Sünderin, die ihren Luxus und ihre Schönheit Christus zu Füssen legt, der ihr wenigstens durch seine Miene einige Dankbarkeit bezeugen sollte oder zum mindesten zeigen sollte, dass er sie mit Nachsicht und Güte behandelt. Die Zuschauer sind ebenso kalt, ebenso stumpfsinnig, wie die beiden Hauptpersonen. Sie stehen alle weit von einander entfernt, ohne dass ein so ausserordentliches Schauspiel sie näher brächte oder gruppierte, wie um es aus der Nähe zu sehen, oder um sich mitzuteilen, was sie denken. Einer ist da, dessen Bewegung lächerlich und gegenstandslos ist. Er scheint den Tisch mit einem einzigen Arme zu umarmen. Sein Arm scheint breiter zu sein als der ganze Tisch und diese Unrichtigkeit an der sichtbarsten Stelle des Bildes, die durch nichts motiviert ist, macht das Ganze noch dümmer. Man vergleiche mit dieser thörichten Darstellung der rührendsten Szene des Evangelismus, der fruchtbarsten Szene an zarten und erhabenen Empfindungen, an malerischen Kontrasten, die sich aus der Berührung so verschiedener Naturen entwickeln, dieses schönen Geschöpfes in der Blüte der Jugend und der Gesundheit, dieser Greise und dieser Männer, in deren Gegenwart sie ohne Scheu ihre Schönheit demütigt und ihre Verirrungen beichtet, man vergleiche, sage ich, das, was der göttliche Raphael daraus gemacht hat mit dem, was Rubens daraus machte. Er verfehlte nicht einen Zug . . . Die Szene spielt bei

einem reichen Manne. Zahlreiche Diener umstehen den Tisch. Christus an der sichtbarsten Stelle des Bildes hat die Milde, die ihm ziemt. Die Magdalena zieht im Erguss ihrer Gefühle ihre Gewänder von Brokat, ihre Schleier, ihre Edelsteine durch den Staub. Die goldenen Haare, die über ihre Schultern fliessen und wirr über die Füsse Christi ausgebreitet sind, bilden keine leere und interesselose Beigabe. Das Gefäss mit Wohlgerüchen ist das Kostbarste, was er sich ausdenken konnte. Nichts ist zu schön oder zu reich, um diesem Herrn der Natur zu Füssen gelegt zu werden, der ein so nachsichtiger Richter unserer Irrtümer und Schwächen ist. Und können die Zuschauer beim Anblick dieser in Thränen aufgelösten Schönheit, dieser Schultern, dieses Halses, dieser strahlenden, sanft nach oben blickenden Augen gleichgültig bleiben? Sie reden, sie gestikulieren, sie sehen auf alles das mit lebhaften Gebärden; die einen mit respektvollem Erstaunen, die andern mit einer etwas boshaften Überraschung. Das ist die Natur, und das ist ein Maler. Wir nehmen alles hin, was uns die Tradition als geheiligt darbietet. Wir sehen mit den Augen der andern. Die Künstler gehen zuerst auf den Leim und sind noch mehr dupiert als das weniger intelligente Publikum, das sich mit dem, was die Kunst der Epoche ervorbringt, begnügt, wie mit dem Brot des Bäckers. Was soll man von diesen gläubigen Dummköpfen sagen, die thörichterweise diese Versehen des Malers von Urbino kopieren und sie als erhabene Schönheiten aufstellen? Von diesen Unglücklichen, die sich, da sie keine eigne Empfindung besitzen, an die anfechtbaren

oder lächerlichen Seiten des grössten Talents anklammern und sie nachahmen, ohne zu verstehen, dass diese schwachen oder vernachlässigten Partieen die bedauerlichen Begleiter der hehren Schönheiten sind, die sie nicht erreichen können?

Ich bemerkte zum erstenmal die Zeichnungen von Carracci zu den Grisaillen des Palais Farnese. Die Geschicklichkeit herrscht darin über die Empfindung: Die Mache, der Strich reissen ihn gegen seinen Willen fort. Er weiss zu viel, und da er nicht mehr studiert, findet er nichts Neues und Interessantes mehr. Das ist die Klippe des Fortschrittes in der Kunst und diese ist unvermeidlich. So ist diese ganze Schule. Christusköpfe und andre von Guido Reni, die ausdrucksvoll sind, bei denen aber die grosse Gewandheit des Stifts noch überraschender ist als der Ausdruck. Was soll man nun gar von den heutigen Schulen sagen, die sich nur noch mit dieser verlogenen Geschicklichkeit befassen. Besonders bei Lionardo sieht man nichts von der Technik, nur die Empfindung spricht zum Geiste.

Ich erinnere mich noch der Zeit, die noch gar nicht so fern ist, als ich unaufhörlich mit mir zankte weil ich diese Fertigkeit der Technik nicht erreichen konnte, welche die Schulen, leider auch die besten Geister, als das letzte Wort anzusehen lehren. Ich neigte stets dahin, alles naiv und mit einfachen Mitteln wiederzugeben und ich beneidete die andern um die Leichtigkeit des Pinsels, den gefälligen Strich, wie ihn Bonington besass. Ich nenne da einen Mann, der voll Empfindung ist, den aber seine leichte Hand mitriss. Er opferte

seine edelsten Vorzüge dieser unseligen Leichtigkeit auf, die heute seine Bilder degradiert und ihnen den Stempel der Schwäche aufdrückt, wie denen von Vanloo.

*

Abends Spaziergang in der Galerie Vivienne, wo ich bei einem Buchhändler Photographieen sah. Die Kreuzaufrichtung von Rubens war es, die mich angezogen hatte, sie interessierte mich sehr. Die Fehler, die nicht mehr durch die Mache und die Farbe verdeckt waren, erschienen deutlicher.

Den ganzen Abend beschäftigte mich der Anblick oder vielmehr die Erinnerung an die Bewegung, die ich vor diesem Meisterwerk empfunden, auf das angenehmste. Ich denke des Gegensatzes halber an jene Zeichnungen von Carracci, die ich vorgestern gesehen. Ich kenne die Zeichnungen von Rubens für sein Bild. Sicher sind sie nicht sehr ehrlich. Er zeigt in ihnen mehr sich selbst als das Modell, das er vor Augen hatte. Aber das ist der Drang der geheimen Kraft, die Leuten wie Rubens eigen ist. Seine Eigenart beherrscht alles und zwingt sich dem Beschauer auf. Auf den ersten Blick sind seine Formen ebenso banal wie die Carraccis, aber sie sind ganz anders bezeichnend . . . Carracci ist ein grosser Geist, ein grosses Talent, ein sehr geschickter Künstler, wenigstens nach dem, was ich von ihm gesehen habe, er hat aber nichts, was einen starken oder gar unauslöschlichen Eindruck hervorbringen könnte.

*

Abends suchte mich dieser schreckliche Dumas, der seine Leute nicht mehr loslässt, auf, ein leeres Notizbuch in der Hand. Gott weiss, was er mit den Notizen machen will, die ich ihm dummerweise gegeben habe! Ich habe ihn sehr gern, aber ich bin nicht von derselben Art und wir streben nicht nach demselben Ziel. Sein Publikum ist nicht das meine. Einer von uns beiden ist sicherlich ein grosser Narr.

*

Abends Lucrezia Borgia. Ich habe mich von Anfang bis zu Ende amüsiert, noch mehr als neulich in der Cenerentola. Musik, Sänger, Dekorationen, Kostüme, alles hat mich interessiert.

An diesem Abend liess ich dem unglücklichen Donizetti, der jetzt tot ist, Gerechtigkeit widerfahren, worin ich dem Beispiel der gewöhnlichen Sterblichen und leider sogar der ersten unter ihnen folge. Sie sind alle ungerecht gegen das Talent der Mitlebenden. Ich war entzückt von dem Chor der Männer im Mantel, in der Dekoration mit der Treppe im Mondschein. Es sind Anklänge an Meyerbeer inmitten dieser italienischen Eleganz, die sehr gut mit dem übrigen verschmelzen. Besonders entzückt von der folgenden Arie, die Mario köstlich gesungen hat. Wieder ein Unrecht gutzumachen. Heut finde ich ihn entzückend. Das erinnert an die Liebe, die einen plötzlich nach Jahren für eine Person ergreift, die man alle Tage mit der grössten Gleichgültigkeit zu sehen gewohnt war. Hier haben wir die gute Schule Rossinis. Donizetti hat ihm unter anderem diese Introduktionen entnommen, die den Hörer in

die Gemütsstimmung versetzen, die der Musiker beabsichtigt. Er verdankt ihm auch, wie Bellini, jene geheimnisvollen Chöre in der Art dessen, den ich oben erwähnte . . . Der Priesterchor aus Semiramis u. s. w.

*

Premiere von Mauprat. Alle Stücke von Frau Sand zeigen dieselbe Komposition oder vielmehr denselben Mangel an Komposition. Der Anfang ist immer pikant und verspricht eine interessante Arbeit. Die Mitte des Stücks schleppt sich durch sogenannte Charakterentwickelungen fort, die aber thatsächlich nur Mittel sind, um die Handlung auszuschmücken.

Auch in diesem Stücke, wie in den anderen, scheint die Situation vom zweiten Akt bis zum Ende — und das Stück hat sechs Akte — nicht einen Schritt vorwärts zu machen. Der Charakter ihres jungen Menschen, dem man in allen Tonarten sagt, dass man ihn liebt, kommt nicht aus der Verzweiflung, dem Aufbrausen und dem Unsinn heraus. Es ist gerade wie in der „Kelter".

Arme Frau! Sie kämpft gegen ein natürliches Hindernis, das ihr verbietet, Stücke zu schreiben. Ihr Stück steht, in dieser Beziehung, unter den dürftigsten Melodramen. Es enthält Worte von grossem Reiz, darin liegt ihr Talent. Ihre tugendhaften Bauern sind unerträglich . . . Der Grandseigneur ist ebenfalls tugendhaft, das junge Mädchen untadelhaft . . . Der Nebenbuhler des jungen Mannes voll Anstand und Mässigung, wenn es sich darum handelt, gegen seine Rivalen zu intriguieren. Der junge, aufbrausende Mensch selbst ist im Grunde ausgezeichnet. Dann ist da ein armes Hündchen, das

lächerliche Situationen herbeiführt. Es fehlt ihr der Takt für die Scene, wie für eine gewisse Schicklichkeit in ihren Romanen. Sie schreibt nicht für Franzosen, obgleich in ausgezeichnetem Französisch, und dabei ist das Publikum augenblicklich nicht sehr anspruchsvoll in Dingen des Geschmacks. Sie ist wie Dumas, der über alles hinwegschreitet, immer ungeniert ist, und sich über alles erhaben glaubt, was alle Welt gewohnt ist zu respektieren.

Sie hat unbestritten ein grosses Talent, aber sie weiss noch weniger, als die meisten andern Schriftsteller, was ihr liegt. Sollte ich auch hier ungerecht sein? Dabei habe ich sie gern, aber ich muss sagen, dass sich ihre Werke nicht halten werden. Sie hat keinen Geschmack.

*

Ich sah bei der Fürstin das Porträt des Fürsten Adam, von Delaroche. Man könnte das für das Gespenst des armen Fürsten halten, so hat er ihm alles Blut aus den Adern gesogen, und das Gesicht verlängert. Da haben wir wirklich, wie sich Delaroche selbst auszudrücken pflegt, eine ernsthafte Malerei. Eines Tages sprach ich mit ihm über die wundervollen Murillos des Marschall Soult, die er mir gütigst zu bewundern gestattete; nur, sagte er, ist das keine ernsthafte Malerei.

*

Abends. „Robert“. Ich konnte nur die ersten drei Noten hören. Ich war sehr angestrengt. Ich fand noch neue Vorzüge darin. Die Kostüme, die nach so vielen Vorstellungen natürlich erneuert worden waren, haben mich sehr interessiert.

*

Bei Berlioz gespeist. Meyerbeer, Cousin, Remusat und Balinet waren da. Im ganzen amüsant. Ich ging zu Fuss nach Hause, und trat bei St. Rochus zur Mitternachtsmesse ein. Ich weiss nicht, ob nicht das Menschengedränge, die Lichter, kurz die gewisse Feierlichkeit Schuld daran war, dass mir die Malereien, die dort an den Wänden sind, so kalt und geschmacklos vorkamen. Wieviel Arbeit ist da verschwendet, um Leinwand vollzuschmieren, und giebt es wohl bessere Motive, als diese religiösen Gegenstände! Ich verlangte von all diesen Bildern, die so fleissig oder sogar so geschickt von allen möglichen Händen und von allen möglichen Schulen fabriziert worden, nur einen Strich, nur einen Funken von Empfindung und tiefem Gefühl, wie ich sie, glaube ich, gegen meinen Willen hineingelegt hätte. In diesem etwas feierlichen Augenblick schienen sie mir schlechter als gewöhnlich. Wie hätte mich dagegen ein schönes Werk entzückt! Ich empfand das jedesmal, wenn ich in der Kirche ein schönes Bild vor Augen hatte, während man geistliche Musik ausführte, die ihrerseits nicht so auserlesen zu sein braucht, um Eindruck zu machen. Die Musik richtet sich jedenfalls an einen anderen und leichter zu packenden Teil der Phantasie. So erinnere ich mich in St. Philippe du Roule eine Kopie des Christus von Prud'hon mit dem grössten Vergnügen gesehen zu haben; ich glaube, es war während des Begräbnisses von Herrn von Beauharnais . . . Sicherlich war mir diese Komposition, die anfechtbar ist, niemals schöner erschienen. Die Empfindung schien sich loszulösen und kam zu mir auf den Flügeln der Musik.

Den Alten war etwas Ähnliches bekannt und sie setzten es auch in die Praxis um. Man sagt, dass ein grosser Malerdes Altertums bei der Ausstellung seiner Bilder den Beschauern eine Musik, die dem Gegenstande der Malerei entsprach, vorspielen liess. So liess er die Trompete ertönen, wenn er die Figur eines gerüsteten Soldaten zeigte u. s. w. Ich erinnere mich noch an meinen Enthusiasmus, als ich in St. Denis du Saint Sacrement malte, und die Musik der Messe hörte. Der Sonntag war ein doppeltes Fest für mich. An diesem Tage hatte ich jedesmal eine gute Sitzung. Der beste Kopf auf meinem „Dante" ist mit äusserster Schnelligkeit entstanden, während Pierret einen mir schon bekannten Gesang aus Dante vorlas, dem er durch den Accent eine Energie einhauchte, die mich elektrisierte. Es ist das der Kopf des Mannes, der auf die Barke zu klettern versucht und schon seinen Arm über den Rand gelegt hat. Bei Tisch sprach man von der Lokalfarbe. Meyerbeer sagte sehr richtig, sie läge an einem gewissen etwas, das durchaus nicht in der genauen Beobachtung der Bräuche und Kostüme besteht.

Wer hat mehr davon, sagte er, als Schiller in seinem Wilhelm Tell? Und doch hat er nie die Schweiz gesehen! Meyerbeer ist Meister darin; die Hugenotten, Robert u. s. w. Cousin fand nicht die geringste Lokalfarbe in Racine, den er überhaupt nicht mag. Er bildet sich ein, dass Corneille, in den er vernarrt ist, sie im höchsten Grade besitzt. Ich sagte über Racine das, was ich denke, und was man von ihm sagen muss, nämlich, dass er zu vollkommen ist. Dass diese Vollendung und

das Fehlen jeder Lücke ihm das Frappante nimmt, das man an Werken trifft, die voll Schönheiten und dabei voll Schwächen sind. Er konnte nicht damit aufhören, dass seine Ideen überallher gestohlen und überhaupt nur Übersetzungen wären. Ich weiss nicht wieviel Exemplare von Euripides oder Virgil er mir aufzählte, die alle von seiner Hand mit Noten versehen wären, so dass er gleich ganze Verse daraus entlehnen konnte ... Wieviel Leute mögen wohl Euripides und alle Alten mit Noten versehen haben, ohne das geringste daraus zu ziehen, was an einen Racineschen Vers erinnerte. Frau Sand sagte mir dasselbe. Das ist so recht etwas für die Fachleute. Die Sprache eines grossen Mannes, von ihm selbst gesprochen, ist immer eine schöne Sprache. Ebenso gut könnte man sagen, Corneille, der in unserer Sprache sehr schön ist, wäre im Spanischen noch viel schöner gewesen. Die Fachleute kritisieren feiner als die anderen, aber sie sind vernarrt in die Fragen des Metiers. Die Maler sehen nur aufs Handwerk. Interesse, Gegenstand, sogar das Malerische verschwindet vor den Vorzügen der Ausführung, ich verstehe darunter schulmässige Ausführung.

Ich überlese, was ich von Meyerbeer in betreff der Lokalfarbe sagte, und es will mir nun scheinen, als ob er gar zu viel Wert darauf legte, zum Beispiel in den Hugenotten. Die zunehmende Schwerfälligkeit des Werkes, das Bizarre der Gesänge kommt grossenteils von dieser übertriebenen Einseitigkeit. Er will positiv sein und strebt dabei nach Idealität. Er möchte exakt und gelehrt erscheinen und lässt dabei die Anmut ausser acht. Der Prophet, dessen ich mich nicht erinnere, da

ich ihn fast gar nicht gehört habe, soll ein weiterer Schritt auf diesem Wege sein. Ich habe mir nichts daraus behalten. Wenn er Wilhelm Tell komponiert hätte, so hätte er uns in dem geringsten Duett Schweizer und Leidenschaften von Schweizern schildern wollen. Rossini hat mit grossen Zügen einige Landschaften gemalt, in denen man, wenn man will, die Gebirgsluft oder vielmehr die Melancholie, die die Seele vor den grossen Naturschauspielen ergreift, empfindet, und auf diesen Hintergrund warf er Menschen, Leidenschaften, überall Anmut und Grazie. Racine that dasselbe.

Was liegt daran, ob Achilles Franzose ist! Und wer hat denn den griechischen Achilles gesehen? Wer würde wohl wagen ihn anders, als in Griechisch so sprechen zu lassen, wie es Homer thut?

„Welcher Zunge willst du dich bedienen?“ fragt Pancraz Spanarelle. — „Potztausend! deren die ich im Munde habe.“ Man kann nur mit der Zunge, aber auch nur mit dem Geiste seiner Zeit sprechen. Man muss von denen, die einem zuhören, verstanden werden, muss vor allem sich selbst verstehen. Den Achilles als Griechen darstellen! Ja mein Gott! Hat ihn denn Homer selbst so dargestellt? Er machte einen Achilles für die Leute seiner Zeit. Die Leute, die den wirklichen Achilles gesehen hatten, waren längst tot. Dieser Achilles dürfte wohl mehr einem Huronen geähnelt haben, als dem Homerischen. Vielleicht ass er die Rinder und Hammel, die der Dichter ihn mit eigenen Händen an den Spiess stecken lässt, roh, nachdem er sie selbst niedergeschlagen. Der Luxus, mit dem Homer ihn umgiebt, war aus seiner Phantasie hervor-

gegangen. Diese Dreifüsse, Zelte, Schiffe, hatte er in der Welt, in der er lebte, vor Augen. Das sind recht komische Schiffe, die die Griechen bei der Belagerung von Troja hatten. Das ganze Geschwader der Griechen hätte vor der Flotille kapituliert, die von Dieppe oder Fécamp ausläuft, um Heringe zu fangen. Das ist die Schwäche unserer Dichter und Künstler, dass sie glauben, mit der Erfindung der Lokalfarbe eine grosse Eroberung gemacht zu haben. Die Engländer haben den Zug eröffnet und wir haben uns in ihrer Gefolgschaft angestrengt, die Meisterwerke des menschlichen Genius zu stürmen.

*

In der italienischen Oper. Man gab die Lucia. Neulich in Lucrezia liess ich Donizetti Gerechtigkeit widerfahren, und es that mir leid, gegen ihn so streng gewesen zu sein.

Heut, wo ich mich so schwer und angestrengt fühlte, erschien mir alles recht lärmend, recht wenig interessant. Weder der Inhalt noch die Leidenschaften interessieren mich, vielleicht mit Ausnahme des berühmten Quintetts. Das Ornament nimmt in dieser Musik den ersten Platz ein. Da ist nichts als Blumengewinde und Guirlanden. Ich nenne sie eine sinnliche Musik, weil sie einzig darauf berechnet ist, das Ohr einen Augenblick zu kitzeln.

1854.

Um halb drei Sitzung in der Kommission für die Industrie. Diskussion über das Statut betreffend die Ausstellung der Werke, die seit dem Anfang des Jahr-

hunderts entstanden sind. Ich bekämpfte diesen Vorschlag mit Erfolg, wobei Merimée mich unterstützte. Man liess ihn fallen. Ingres war erbärmlich. Das ist ein ganz verschrobener Kopf. Er sieht nur einen einzigen Punkt . . . Gerade wie in seiner Malerei; nicht eine Spur von Logik, noch von Phantasie. Angelika, das Gelübde Ludwigs XIII.; sein neuer Plafond mit seiner France und dem Ungeheuer.

*

Caecilienkonzert. Ich gab nur auf die Eroica Acht. Den ersten Satz fand ich wundervoll, das Andante ist vielleicht das tragischste und erhabenste, was Beethoven gemacht hat, aber nur bis zur Hälfte. Dann kam der Weihemarsch von Cherubini, den ich mit Vergnügen anhörte. Während der Musik zu Preciosa war meine unsterbliche Seele durch die Hitze, die dort herrschte, oder durch eine Bretzel, die ich vor dem Anfang des Konzertes gegessen, gelähmt, und ich schlief fast die ganze Zeit.

Während des ersten Stückes dachte ich daran, auf welche Art die Musiker die Einheit in ihren Werken zu erreichen suchen. Im allgemeinen halten sie die Wiederholung der Hauptmotive für das wirksamste Mittel; auch ist es der Mittelmässigkeit am leichtesten zugänglich. Wenn diese Wiederholung in gewissen Fällen eine grosse Genugthuung für Geist und Ohr ist, so scheint sie, wenn man sie zu oft anwendet, ein untergeordnetes Mittel, oder vielmehr ein reiner Kunstgriff. Ist denn unser Gedächtnis so schlecht, dass man keine Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen eines

Musikstückes herzustellen vermag, ohne gewissermassen die Hauptideen durch fortwährende Wiederholungen bis zum Überdruss zu betonen?

Ein Brief, ein Stück Prosa oder Poesie haben eine folgerichtige Entwickelung, die dadurch entsteht, dass sich eine Phrase aus der andern ergiebt, und die nicht durch die Wiederholung einer Phrase, die gewissermassen der Hauptpunkt der Komposition wäre, erzielt wird.

Die Musiker gleichen darin den Predigern, welche die Phrase, die ihnen als Text für ihre Predigt dient, zum Überdruss wiederholen und überall anbringen.

Es fallen mir in diesem Augenblick mehrere Melodieen von Mozart ein, die wunderbar logisch und begründet sind, ohne dass das Hauptmotiv wiederholt wäre. Die Arie Qui l'odio non facunda, der Priesterchor aus der Zauberflöte, das Trio am Fenster aus Don Juan, das Quintett ebendaher u. s. w. Diese letzteren sind langatmige Stücke, was das Verdienst noch erhöht. In den Symphonieen wiederholt er manchmal das Hauptmotiv oft genug. Vielleicht hat er sich darin nach den bestehenden Gebräuchen gerichtet. Diese Kunst scheint mir mehr als andere Künste pedantischen Handwerksgewohnheiten unterworfen zu sein, die die Musiker von Beruf befriedigen, die Hörer dagegen, die wenig im Theoretischen, wie Fugen, richtige Wiederkehr u. s. w. bewandert sind, immer langweilen.

Wenn diese Wiederholungen zur rechten Zeit kommen, so können sie in einzelnen Fällen, wie ich schon sagte, genussreich wirken, aber sie geben weniger die Empfindung des Einheitlichen, als dass sie ermüden, wenn

sich die Einheit nicht ganz natürlich mit Hilfe der wahren Mittel ergiebt, deren Geheimnis das Genie besitzt.

Der Geist ist so unvollkommen, so schwer zu fesseln, dass selbst der kunstsinnigste Mensch vor einem Werke der Kunst eine gewisse Unruhe, eine Schwierigkeit, es vollständig zu geniessen, empfindet, welche die kleinen Mittel, die eine künstliche Einheit herbeiführen, wie die Wiederholung der Motive in der Musik, die Konzentrierung der Wirkung in der Malerei, die der talentloseste Mensch geschäftsmässig betreiben kann, nicht beseitigen kann. Ein Gemälde, das doch dieses Bedürfnis nach Einheit scheinbar vollständiger und leichter befriedigen kann, da man es auf einmal zu übersehen vermag, wird, wenn es nicht gut komponiert ist, ebensoleicht versagen. Es mag die grösste Einheitlichkeit der Wirkung besitzen und wird darum die Seele doch nicht vollständig befriedigen. Sie muss sich fern von dem Werke, das Empfindungen in ihr erregt hat, in der Erinnerung sammeln. Dann wird, wenn das Werk wirklich diesen Vorzug besitzt, der Eindruck der Einheitlichkeit dominieren. Dann erfasst der Geist die Gesamtwirkung der Komposition oder wird sich über Lücken oder herausfallende Stellen klar. — Bei diesen Bemerkungen, die ich über die Musik mache, empfinde ich so recht, wie wenig die Leute von Fach von ihrer eigenen Kunst verstehen, wenn nicht zur Handwerksgeschicklichkeit ein überlegener Geist oder ein feines Empfinden tritt, die einem die Gewohnheit, ein Instrument zu spielen oder den Pinsel zu führen, nicht verschaffen kann.

Sie kennen von einer Kunst nur die ausgetretene

Spur, in der sie sich schleppen und die Vorbilder, welche die Schulen zur Verehrung aufstellen. Niemals werden sie sich über die originellen Seiten klar. Im Gegenteil, sie sind viel eher geneigt, darüber zu spotten. Mit einem Wort, sie haben keinen Sinn für den geistigen Teil, und da sie leider meistens die Richter sind, so können sie den Geschmack des Publikums lange auf Abwege leiten und das wahre Urteil hinausschieben. Daher stammt sicherlich diese Willfährigkeit der grossen Talente gegenüber dem engen und kleinlichen Geschmack, der im allgemeinen die Richtschnur der Konservatorien und Ateliers bildet. Daher das Wiederkehren sogenannter kunstvoller Mittel, die keinem Bedürfnis der Seele entsprechen, und die durch die Wiederholung allgemein gültiger Banalitäten gewisse Meisterwerke entstellen und ihnen den Stempel des Verfalls aufdrücken.

Ein Kunstwerk würde niemals veralten, wenn es allein das Gepräge einer wahren Empfindung trüge; die Sprache der Leidenschaften, die Bewegungen des Herzens sind immer dieselben. Die Effektmittel, die aller Welt zu Gebote stehen, die im Moment, wo das Werk komponiert wurde, in der Mode waren, sind es, die dem Werke unvermeidlich den Stempel des Veralteten aufdrücken und manchmal die grössten Schönheiten verdunkeln. Die meisten Werke verdanken ihren Erfolg gewöhnlich gewissen ornamentalen Beigaben, die die Mode heiligt. Die, welche sich durch ein recht seltenes Wunder dieser Beigaben enthalten haben, werden erst sehr spät von Generationen, die gegen diese konventionellen Reize unempfindlich geworden sind, verstanden.

Es giebt eine geheiligte Form, in die man alle Ideen, gute oder schlechte, hineinwirft, und die grössten, die originellsten Talente tragen unwillkürlich die Spur davon. Wo ist die Musik, die nach einer Anzahl von Jahren nicht den Charakter des Veralteten annimmt, den ihr die Kadenzen, die Fiorituren, die oft bei ihrem Erscheinen ihren Erfolg machten, aufdrücken? Als die moderne italienische Schule statt der alten Ornamente, die wir in der Musik unserer Väter gewohnt waren, andere aufbrachte, die dagegen neu erschienen, so schien uns diese Neuheit der Gipfel des Vornehmen. Doch diese Wirkung dauerte nicht einmal solange, wie die Mode in Kleidern oder Gebäuden. Sie hat höchstens Macht genug, um uns die alten Werke vorübergehend zu verleiden, indem sie sie alt erscheinen lässt. Die Ornamente, der indiskrete Schmuck, mit dem ein Meister seine glücklichen Eingebungen zu beladen nicht verschmähte, und aus denen die Masse der Nachahmer den Kern erfindungsloser Werke gemacht hat, die sind es, die schon erstaunlich veraltet sind.

Man muss das traurige Schicksal mancher Erfindungen, die uns bei ihrem Schöpfer entzückten, tief beklagen. Diese Beigaben, diese Ornamente sind, wenn sie von der Hand des Genies an ausdrucksvolle und tiefe Ideen gelegt werden, fast eine Notwendigkeit. Es sind Intervalle, notwendige Ruhepunkte, die den Geist zur Ruhe kommen lassen und ihn zu neuen Ideen führen.

*

Über die neuen Klangfarben, die Kombinationen

von Beethoven; sie sind bereits das Erbe oder vielmehr der Raub der geringsten Anfänger geworden.

*

Erster Akt der Vestalin in der Loge von Frau Barbier. Ich war betroffen von dem Hauch von Originalität, der das Ganze durchweht, obgleich es schon altmodisch wirkt und der wohl seiner Zeit noch stärker fühlbar war. Cherubini ist vielleicht ein grösserer Musiker, aber er wirkt nicht so stark auf mich. Es scheint mir, als ob er die Formen, die er vorgefunden hat, durchpaust; das Requiem von Mozart ist die Regel, aus der er nicht herausgekommen ist.

*

Ich habe die Clorinde wieder vorgenommen und ich glaube, sie jetzt wieder meiner ersten Idee nähergebracht zu haben, von der ich mich allmählich entfernt hatte. Es kommt leider sehr oft vor, dass die Ausführung oder ganz nebensächliche Schwierigkeiten oder Überlegungen einen von der ursprünglichen Absicht abbringen. Die erste Idee, der Entwurf, gewissermassen das Ei oder der Keim, ist durchaus nicht vollständig. Er enthält vielleicht das Ganze, aber nun muss man dieses Ganze, das nichts anderes ist, als die Vereinigung aller Teile, herausarbeiten. Was gerade aus dem ersten flüchtigen Entwurf den treffendsten Ausdruck der Idee macht, das ist nicht etwa die Unterdrückung der Details, sondern ihre vollständige Unterordnung unter die grossen Züge, die zunächst wirken sollen. Die grösste Schwierigkeit besteht also darin, im Bilde zu dieser Unterordnung

der Details zurückzukehren, die doch die Komposition selbst ist.

Ich weiss nicht, ob ich mich täusche, aber ich glaube, dass die grössten Künstler stark gegen diese Schwierigkeit, die Ernsteste von allen, zu kämpfen hatten. Hier zeigt es sich mehr als jemals, wie falsch es ist, den Details durch den Reiz oder die Koketterie der Ausführung so viel Interesse zu verleihen, dass man es nachher tödlich bedauert, sie aufzuopfern, wenn sie dem Ganzen schaden.

Hier sehen sich die Herren, die mit leichtem und geistvollem Striche ihre Torse und ausdrucksvollen Köpfe malen in ihrem Triumph beschämt. Ein Bild, das nacheinander aus einzelnen Stücken, die sorgfältig vollendet und nebeneinander gestellt werden, zusammengesetzt wird, scheint ein Meisterwerk und der Gipfel der Geschlicklichkeit, so lange es nicht vollendet ist, d. h. solange die Fläche nicht bedeckt ist. Denn für diese Maler, die jedes Detail gleich fertig machen, heisst vollenden, die Leinwand bedeckt haben. Vor einer solchen Arbeit, die ohne Hindernis weiter schreitet, vor diesen Partieen, die um so interessanter scheinen, als man nur sie zu bewundern braucht, wird man unwillkürlich von einem etwas unüberlegten Staunen ergriffen. Wenn aber der letzte Strich gethan ist, wenn der Baumeister dieser Anhäufung von getrennten Partieen den Giebel seines buntscheckigen Hauses aufgesetzt und sein letztes Wort gesagt hat, dann sieht man nur Lücken oder Gedränge und nirgends Ordnung. Das Interesse, das man in jeden Gegenstand gelegt hat geht

in der Verwirrung verloren; was eine bestimmte und schöne Ausführung zu sein schien, wird nun durch den Mangel an Opfern zur Trockenheit. Kann man nun von dieser gewissermassen zufälligen Vereinigung von Partieen ohne notwendigen Zusammenhang, jene eindringliche und rapide Impression, verlangen, die der Künstler im ersten Augenblick der Eingebung gehabt haben soll? Bei den grossen Künstlern ist der erste Entwurf kein Traum, kein unbestimmter Nebel. Er ist nicht nur eine Anzahl von kaum erkennbaren Linien. Nur die grossen Künstler gehen von einem bestimmten Punkte aus, und die Hauptschwierigkeit liegt für sie darin, in der langsamen oder eiligen Ausführung des Werkes auf diesen reinen Ausdruck zurückzukommen. Sollte nun der mittelmässige Künstler, der sich nur um das Handwerk kümmert, mit Hilfe der Kraftstücke von Details, die die Ideen noch verwischen, statt sie ins richtige Licht zu setzen, dieses Ziel erreichen können? Es ist unglaublich, wie wirr die ersten Elemente der Komposition bei den meisten Künstlern sind . . . Wie sollten sie sich da erst lange Mühe geben, durch die Ausführung auf diese Idee zurückzukommen, die sie gar nicht gehabt haben.

*

Ich dachte über die Frische der Erinnerungen, über die bezaubernde Farbe, die sie mit der Zeit annehmen, nach, und bewunderte diese unwillkürliche Arbeit der Seele, die alles beseitigt und unterdrückt, was im Augenblicke des Erlebens ihren Reiz verminderte. Ich verglich diese Idealisierung, denn es ist

nichts anderes, mit der Wirkung der Werke der Phantasie. Der grosse Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnötigen, abstossenden oder thörichten Einzelheiten unterdrückt. Seine mächtige Hand disponiert und errichtet. Er verfügt so über Dinge, die sein sind; er bewegt sich in seinem Reiche und giebt uns ein Fest nach seinem Geschmack. In dem Werke eines mittelmässigen Künstlers fühlt man, dass er nicht Herr gewesen; er hat keine Macht über einen Haufen entliehenen Materials. Welche Ordnung könnte er in dieser Arbeit aufstellen, wo ihn alles beherrscht? Er kann nur schüchtern erfinden und sklavisch kopieren. Statt nun zu thun wie die Phantasie, welche die abstossenden Seiten unterdrückt, giebt er ihnen durch das Knechtische seines Kopierens ebensoviel und oft noch mehr Wichtigkeit als den Schönheiten des Sujets. So ist denn in seinem Werke alles Verwirrung und Dürftigkeit.

Wenn er noch nach dem Grade seiner persönlichen Inspiration etwas Interesse oder sogar Reiz in sein kompilatorisches Werk hineinlegen kann, so will ich ihn mit dem Leben selbst vergleichen, das sich aus einem Gemisch von angenehmen Augenblicken und Widerwärtigem zusammensetzt. Wie in der zusammengewürfelten Komposition unseres Halbkünstlers das Schlechte das Gute erdrückt, so spüren wir vor den Sorgen des Lebens kaum die flüchtigen Augenblicke des Glückes.

*

Je mehr ich über die Farbe nachdenke, desto mehr entdecke ich, wie sehr der reflektierte Halbton das herrschende Prinzip sein muss, weil thatsächlich er es ist, der den wahren Ton giebt, den Ton, der die Valeur ausmacht, der in dem Gegenstand spricht und ihn existieren lässt. Das Licht, dem man in unsern Schulen eine gleiche Wichtigkeit beizumessen lehrt und das man zugleich mit dem Halbton und dem Schatten auf die Leinwand setzt, ist nur eine zufällige Erscheinung. Darin beruht das wahre Kolorit, ich verstehe darunter dasjenige, welches den Eindruck der Plastik und der radikalen Verschiedenheit, die ein Objekt vom anderen unterscheiden soll, giebt.

*

Den Saal Ingres gesehen.[1]) Die Proportionen seines Plafonds sind vollständig verfehlt. Er hat den Verlust nicht berechnet, den die Figuren durch die Flucht des Plafonds erleiden. Die Leere auf dem ganzen untern Teil des Gemäldes ist unerträglich, und diese grosse glatte blaue Fläche, in dem diese ebenfalls ganz nackten Pferde schwimmen, mit diesem nackten Kaiser und diesem in der Luft schwebenden Wagen, machen auf Geist und Auge den unharmonischsten Eindruck. Die Figuren in den Kästen gehören zu den schwächsten, die er gemacht hat. Die Unbeholfenheit macht alle Vorzüge dieses Mannes zu nichte. Anmassung und Unbeholfenheit, gepaart mit einer gewissen Anmut in den Details, die nicht ohne Reiz sind, trotzdem oder weil sie affektiert sind, das ist, glaube ich, alles, was davon für unsre Neffen bleiben wird.

*

[1]) Im Hôtel de ville.

Das Porträt Villots von Rodakowski. Er verfällt in den Fehler, zu breit zu malen. Er hat den armen Villot mager aufgefasst, was durchaus nicht sein Fall war.

*

Beim Nachhausekommen fallen meine Augen auf den Loth von Rubens, von dem ich eine kleine Kopie gemacht habe. Ich bin erstaunt über die Kälte dieser Komposition und über das geringe Interesse, das sie darbietet, wenn man ein Talent, Figuren zu malen, ausnimmt. Man sieht wirklich erst bei Rembrandt die Anfänge dieser Übereinstimmung zwischen Hauptgegenstand und Beiwerk, die mir eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Aufgabe überhaupt zu sein scheint. Man könnte in dieser Hinsicht einen Vergleich zwischen den berühmten Meistern ziehen.

*

— — Über die Landschaft und ihre Verwendung in figürlichen Kompositionen. Die Geringschätzung der Modernen für dieses Element. Die meisten grossen Maler hatten keine Ahnung von der Wirkung, die man durch sie erzielen könnte. Rubens z. B., der sehr gute Landschaften malte, kümmerte sich durchaus nicht darum, sie in Beziehung zu seinen Figuren zu setzen, um sie dadurch frappanter zu machen. Ich meine, frappant für den Geist, denn was das Auge betrifft, so sind im allgemeinen seine Hintergründe darauf berechnet, die Wirkung seiner Figuren durch den Kontrast eher zu übertreiben. Die Landschaften Titians, Rembrandts, Poussins sind im allgemeinen in Harmonie mit ihren Figuren.

Bei Rembrandt, und das ist die höchste Vollendung,

sind Hintergrund und Figuren eins. Jedes Fleckchen ist interessant. Es ist wie eine schöne Aussicht in der Natur, wo alles dazu beiträgt, uns zu entzücken. Bei Watteau sind die Bäume nicht beobachtet, es sind immer dieselben und sie erinnern mehr an Theaterdekorationen, als an die Bäume des Waldes. Ein Bild von Watteau verliert sehr neben einem von Ruysdael oder Ostade. Das Künstliche springt in die Augen. Man bekommt das Konventionelle bei Watteau schnell über und kann sich von den Vlamen nicht losreissen.

Die Mehrzahl der Meister haben die Gewohnheit angenommen und die Schüler, die ihnen folgten, haben sie getreulich darin nachgeahmt, die Hintergründe ihrer Porträts übertrieben dunkel zu machen. Sie glauben, dass die Köpfe dadurch interessanter aussehen. Der schwarze Hintergrund neben den hellbeleuchteten Gesichtern raubt den Porträts den Charakter der Einfachheit, der das wichtigste sein sollte. Er stellt die Objekte, die man zur Geltung bringen will, in ganz ausserordentliche Verhältnisse. Ist es denn wirklich natürlich, dass ein beleuchteter Kopf sich gegen einen ganz dunkeln, d. h. nicht beleuchteten Hintergrund absetzt? Ist es nicht logisch, dass das Licht, das auf die Person fällt, auch die Mauer oder Tapete, vor der sie steht, beleuchtet? Wenn man nicht gerade annimmt, dass das Gesicht sich zufällig gegen eine aussergewöhnlich dunkele Draperie — und das wird wohl selten der Fall sein, — oder gegen den Eingang einer Höhle oder einen stockfinstern Keller, und das ist noch seltener, absetzt, so muss dieses Mittel künstlich erscheinen.

Der Hauptreiz der Porträts liegt in der Einfachheit. Ich spreche hier nicht von den Porträts, in denen man die Züge eines berühmten Mannes, den man nie gesehen hat, nach vorhandenen Bildern zu idealisieren sucht. Bei solchen Darstellungen hat man das Recht, eigene Erfindungen hineinzutragen.

Die wirklichen Porträts sind die, welche man nach Zeitgenossen macht. Man sieht sie auf der Leinwand genau, so wie man sie zu sehen gewohnt ist, wenn es auch hervorragende Personen sind. Gerade bei solchen ist die vollkommene Wahrheit eines Porträts besonders anziehend. Wenn wir sie nicht sehen, machen wir uns nach den Vorzügen, die sie auszeichnen, gern ein grösseres Bild von ihnen. Wenn dieses Bild festgehalten ist und vor unsern Augen steht, so finden wir einen unendlichen Reiz darin, die Wirklichkeit mit dem, was wir uns vorgestellt haben, zu vergleichen.

Wir finden gern den Menschen neben oder an Stelle des Heros. Die Übertreibung des Hintergrundes nach der Dunkelheit hin, lässt ja vielleicht ein beleuchtetes Gesicht gut heraustreten; aber dieses helle Licht wirkt fast roh. Mit einem Wort, statt eines natürlichen Gegenstandes, haben wir eher einen aussergewöhnlichen Effekt vor uns. Diese Gesichter, die sich so merkwürdig absetzen, sehen eher wie Gespenster oder Geistererscheinungen als wie Menschen aus. Dieser Effekt stellt sich durch das Nachdunkeln der Farben nur zu leicht von selbst ein. Die dunkeln Farben werden im Verhältnis zu den hellen Farben, die ihre Kraft behalten, noch dunkler, besonders wenn

die Bilder oft entfirnist und wieder neu gefirnist werden. Der Firnis setzt sich an die dunkeln Partieen an und ist nicht leicht wegzubekommen. Die dunkeln Partieen werden also immer intensiver, so dass der Hintergrund, der zuerst nur mässig dunkel war, schliesslich vollständig schwarz wird. Wir glauben, wenn wir Tizian oder Rembrandt kopieren, Schatten und Licht in dem Verhältnis zu machen, wie es der Meister gehalten hat, wir geben getreulich das Werk oder vielmehr die Zerstörung wieder, die die Zeit angerichtet hat. Diese grossen Männer wären recht schmerzlich überrascht, wenn sie statt der Bilder, die sie gemacht, diese verräucherten Schwarten wiederfänden.

Der Hintergrund auf der Kreuzabnahme von Rubens, der früher ein sehr dunkler Himmel, wie ihn sich der Maler bei dieser Scene vorstellen konnte, gewesen sein mochte, ist so schwarz geworden, dass man nicht ein einziges Detail mehr unterscheiden kann. —

Man wundert sich manchmal, dass von der Malerei der Antike nichts mehr erhalten ist.

Man dürfte sich eher wundern, einige Spuren davon in den Schmierereien dritten Ranges aufgefunden zu haben, die mehr Aussicht auf Erhaltung besassen, da sie auf die Mauer gemalt und der Beschädigung weniger ausgesetzt waren, als die Bilder der grossen Meister, die auf Leinwand oder Holz gemalt waren und bei der Möglichkeit, transportiert zu werden, dem Verderben leichter unterlagen. Man würde sich wohl weniger darüber wundern, wenn man daran dächte, dass die meisten Bilder, die seit der Renaissance der Künste, also seit kurzem,

geschaffen worden sind, bereits unkenntlich sind und dass schon eine grosse Anzahl durch tausend Ursachen zu Grunde gegangen ist.

Die Ursachen nehmen an Zahl stetig zu, dank der fortschreitenden Gaunerei, welche die Materialien, aus denen Farben, Öle, Firnisse gemacht werden, fälscht, dank der Indrustrie, die den Hanf in der Leinwand durch Baumwolle, und die guten ausgetrockneten Hölzer, die man früher für die Malbretter verwandte, durch schlechtes Holz ersetzt. Die ungeschickten Restaurierungen vollenden das Werk der Zerstörung. Viele Leute glauben, viel für die Bilder gethan zu haben, wenn sie sie restaurieren lassen. Sie glauben, dass es sich mit der Malerei so verhält, wie mit einem Hause, das man repariert und das immer noch ein Haus bleibt. Eine Frau kann ja schlimmsten Falls mit Hilfe der Toilette eine Runzel verstecken, um eine gewisse Täuschung hervorzubringen und jünger zu erscheinen als sie ist; aber mit den Bildern ist die Sache anders. Jede sogenannte Restaurierung ist eine tausendfach bedauerlichere Verheerung, als die Veränderungen, welche die Zeit hervorruft. Man giebt uns nicht ein restauriertes Bild, sondern ein anderes Bild, das des elenden Pfuschers, der an die Stelle des Schöpfers der wirklichen Bilder getreten ist.

*

Chenavard hält Géricault nicht für einen Meister. Er findet etwas Verkrüppeltes in ihm. Es war ein sehr hervorragender junger Mensch, aber er glaubt nicht, dass etwas anderes aus ihm geworden wäre. Er führt gute Gründe an, die er aus der Bedeutungslosigkeit seiner

Bilder als solche, aus der Herrschaft der Pose, des Details, wenn es auch kräftig behandelt ist, herleitet.

(Ich überlese diese Stelle ein halbes Jahr später, nämlich am 24. März 1855 in dem Zustande der Ermüdung, in dem ich mich vor der Ausstellung befinde. Gestern sah ich Lithographieen von Géricault, Pferde, sogar einen Löwen. Das ist alles kalt, trotzdem die Details vorzüglich behandelt sind; aber nirgends ist eine Gesamtwirkung. Es ist kein Pferd da, an dem nicht irgend etwas Fratzenhaftes wäre. Hier ist etwas zu klein, dort etwas nicht recht organisch. Nirgends ein Hintergrund, der die geringste Beziehung zum Gegenstande hätte.)

*

Chenavard zeigte mir, um seine Theorieen zu unterstützen und um seine Komposition zu rechtfertigen, einen riesigen Karton mit allen Kupferstichen nach Michelangelo, die er sich hat verschaffen können. Er bestärkte mich in meiner Ansicht, statt mich davon abzubringen. Ich erklärte ihm, dass mir das „Jüngste Gericht“ z. B. absolut nichts sagte. Ich sehe darin weiter nichts als frappante Einzelheiten, frappant wie ein Faustschlag; aber Interesse, Einheit, logischer Zusammenhang, alles das fehlt. Sein Christus am Kreuze giebt mir nichts von dem Eindruck, den ein solcher Gegenstand hervorrufen soll, seine Kompositionen aus der Bibel ebensowenig. Tizian ist ein Künstler, der alternden Leuten gefallen kann. Ich muss gestehen, dass ich ihn zur Zeit, als ich Michelangelo und Byron sehr bewunderte, nicht recht würdigte. Meiner Meinung nach rührt er uns weniger durch die Tiefe des Ausdrucks, noch durch die geistige

Durchdringung des Gegenstandes, als durch seine Einfachheit und die Abwesenheit aller Künstelei. Die malerischen Eigenschaften stehen bei ihm auf der höchsten Stufe, was er macht, ist stets vollendet. Die Augen blicken und sprühen Geist und Leben. Überall ist Leben und Sinn. Rubens ist ganz anders und hat eine ganz andere Art der Empfindung, aber er malt wirkliche Menschen. Beide sind nur dann auf einem falschen Wege, wenn sie Michelangelo nachahmen und sich eine gewisse Grossartigkeit geben wollen, die nichts als Schwulst ist und in der die wahren Vorzüge gewöhnlich ertrinken.

Die anmassende Schätzung Chenavards für seinen geliebten Michelangelo kommt daher, dass er besonders den Menschen malte. Ich sage dagegen, dass er nur Muskeln malte, Posen, in denen sogar, der allgemeinen Ansicht zum Trotz, nicht einmal das Wissen hervorragend ist. Die schlechteste Antike ist unendlich viel verstandener als das ganze Lebenswerk Michelangelos. Er kannte keine der Empfindungen, keine der Leidenschaften des Menschen. Wenn er einen Arm und ein Bein macht, so scheint er nur an diesen Arm und an dieses Bein zu denken und nicht im geringsten an seine Beziehung, nicht nur zur Handlung des Werkes, sondern nicht einmal zu der Person, von der es ein Körperteil ist . . .

Man muss zugestehen, dass Stücke, die so mit dieser ausschliesslichen Vorliebe behandelt sind, geeignet sind, schon an sich zu begeistern.

Darin beruht sein grosser Wert. Er legt Grösse und Furchtbarkeit sogar in einen einzelnen Körperteil.

Puget, der einen anderen Charakter hat, besitzt darin eine grosse Ähnlichkeit mit ihm. Man kann einen ganzen Tag vor einem Arm von Puget stehen bleiben und dieser Arm gehört zu einer Statur, die im ganzen mittelmässig ist. Worin beruht nur der heimliche Grund für diese Art der Bewunderung? Ich könnte es nicht erklären.

1855.

Heut morgen betrachtete ich einige Zeichnungen, die ich nach den Figuren der Galerie d'Apollon (Skulpturen auf den Kränzen) gemacht, und nach dem Buche mit Kupferstichen, das mir Duban geliehen, kopiert hatte, und bemerkte ihre unerträgliche Kälte. Ich kann diese trotz der Breite der Ausführung nur auf die übermässige Ängstlichkeit zurückführen, die dem Künstler niemals erlaubt, sich von dem Modell zu emancipieren und gar bei knieenden Figuren, die für Kränze bestimmt sind und bei denen etwas Phantasie sogar geboten wäre. Gerade weil sie zu vollkommen sein sollen, sind diese Figuren unvollkommen.

Ein Anflug von dieser übertriebenen Genauigkeit findet sich in der ganzen Schule, die bei Poussin und den Carracci beginnt. Die Gewissenhaftigkeit ist sicherlich eine Tugend, aber sie wirkt nicht gerade reizvoll. Ich möchte die Grazie der Figuren eines Correggio, Rafael, Michelangelo, Bonasone, Primaticcio mit der Anmut einer entzückenden Frau vergleichen, die einen bezaubert, ohne dass man wüsste warum, und die kalte Richtigkeit der Figuren des französischen Stils dagegen mit jenen

grossen schöngewachsenen Frauen, die keinen Reiz haben.

*

Ich lese Nanon de Lartigues von Dumas. Der Anfang ist hübsch; dann kommen wie gewöhnlich langweilige, schlecht verdaute oder schwülstige Partieen. Ich sehe diesmal noch nicht so recht die sogenannten dramatischen oder leidenschaftlichen Passagen heraufziehen, die er in allen seinen Romanen, selbst den komischen, anbringt.

Diese Vermischung des Komischen und des Pathetischen ist entschieden geschmacklos. Der Geist muss wissen, wo er ist, und er muss sogar wissen, wohin man ihn führt. Wir Franzosen, die wir seit langem mit dieser Art, die Kunst anzusehen, vertraut sind, würden ohne grosse Kenntnis des englischen Volkes Mühe haben, uns einen Begriff von der doppelten Wirkung in den Stücken Shakespeares zu machen. Wir können uns nicht vorstellen, wie aus dem Munde des Hohepriesters oder einer Athalia ein Possenscherz oder auch nur der leiseste Anklang an den familiären Ton wirkt. Die Komödie stellt oft Leidenschaften dar, die der Mann, der sie empfindet, sehr ernst nimmt, die aber die Wirkung haben, eher Lachen als tragische Empfindungen hervorzurufen.

Ich glaube, dass Chasles Recht hatte, als er mir in einem Gespräch über Shakespeare sagte: „Er ist weder ein Komiker noch ein Tragiker im eigentlichen Sinne, er hat eine Kunst für sich und diese ist nicht weniger psychologisch als poetisch. Er malt nicht den Ehr-

geizigen, den Eifersüchtigen, den fertigen Verbrecher, sondern einen bestimmten Eifersüchtigen, einen bestimmten Ehrgeizigen, der weniger ein Typus als ein Individuum mit seinen besonderen Nuancen ist.“ Macbeth, Othello, Jago sind nichts weniger als Typen. Die Eigenheiten oder vielmehr die Seltsamkeiten dieser Charaktere können sie vielleicht einzelnen Individuen ähneln lassen, geben aber nicht die absolute Vorstellung jeder ihrer Leidenschaften. Shakespeare besitzt eine solche Gestaltungskraft, dass uns jede seiner Personen wie das Porträt eines Menschen erscheint, den wir gekannt haben. Die Familiaritäten, die in der Unterhaltung der Personen vorkommen, stören uns ebensowenig wie bei den Menschen, die uns umgeben, und die, je nach den verschiedenen Situationen, die das Leben nun einmal mit sich bringt, bald betrübt, bald begeistert, bald sogar lächerlich sind.

Daher diese hors-d'œuvre, die bei Shakespeare durchaus nicht stören, wie sie es auf unserm Theater thun würden. Hamlet treibt mitten in seinem Schmerz und in seinen Racheplänen tausend Possen mit Polonius, mit Studenten. Er amüsiert sich damit, Schauspieler abzurichten, die man zu ihm bringt, eine schlechte Tragödie aufzuführen. Es geht durch das ganze Stück ein mächtiger Zug und sogar eine Steigerung in den Leidenschaften und Ereignissen, die für unsern Geschmack regellos ist, jedoch einen einheitlichen Charakter trägt, der das Stück in der Erinnerung einheitlich wirken lässt. Denn ohne diese Haupteigenschaft hätten diese Stücke bei den obenerwähnten Übelständen nicht ver-

dient, dass ihnen die Bewunderung Jahrhunderte hindurch treu blieb. Es liegt eine verborgene Logik, eine verborgene Ordnung in dieser Anhäufung von Einzelheiten, die ein eigentlich formloses Gebirge bilden müssten und wo man deutlich abgegrenzte Partieen, Ruhepausen und stets Folge und Konsequenz findet.

Ich bemerke hier an meinem Fenster die grosse Ähnlichkeit, die Shakespeare mit der äusseren Natur besitzt, z. B. der, die ich hier vor Augen habe, ich meine in Bezug auf diese Anhäufung von Details, die jedoch in ihrer Gesamtheit ein Ganzes für den Geist zu bilden scheinen. Die Gebirge, die ich durcheilt habe, um hierher zu kommen, zeigen aus der Entfernung gesehen die einfachsten und majestätischsten Linien; aus der Nähe gesehen sind es nicht einmal mehr Gebirge, es sind Teile von Felsen, Wiesen, Baumgruppen und einzelne Bäume, Menschenwerke, Häuser, Wege, die alle abwechselnd die Aufmerksamkeit fesseln.

Dieser Eindruck von Einheit, den das Genie Shakespeares trotz seiner Regellosigkeit auf den Geist macht, ist ebenfalls ein Vorzug, der ihm allein eigen ist.

Mein guter Dumas, den ich sehr gern habe und der sich sicher für einen Shakespeare hält, bietet dem Geiste weder so mächtige Details, noch eine Gesamtwirkung, die in der Erinnerung eine deutlich markierte Einheit ausmachte. Die Teile sind nicht abgewogen. Seine Komik, die sein Bestes ist, scheint in gewisse Stellen seiner Werke eingepfercht; dann plötzlich lässt er uns in das gefühlvolle Drama eintreten, und dieselben Personen, die uns eben zum Lachen brachten,

fangen an zu weinen und zu deklamieren. Wer würde die lustigen Musketiere aus dem Anfange des Werkes in diesen Melodramwesen wiedererkennen, die gegen das Ende hin in die Geschichte einer gewissen Mylady verwickelt sind, die man in aller Form aburteilt und bei Nacht und Nebel hinrichtet?

Das ist auch der gewöhnliche Fehler von Frau Sand. Wenn wir ihren Roman zu Ende gelesen haben, so sind unsre Begriffe von den Personen vollständig verwirrt; der eine, der uns durch seinen Witz amüsierte, kann uns nur noch Thränen über seine Tugend, über seine Nächstenliebe auspressen oder spricht die Sprache eines Wunderthäters, über den der Geist gekommen ist. Ich könnte für diese Enttäuschung des Lesers hundert Beispiele anführen.

*

Heut besuchte mich der junge Armstrong.

Er sprach von Turner, der hunderttausend Pfund Sterling zur Gründung eines Heims für arme oder kränkliche Künstler hinterlassen hat; er lebte kärglich mit einer alten Dienerin. Ich erinnere mich, ihn ein einziges Mal bei mir gesehen zu haben, als ich am Quai Voltaire wohnte. Er machte auf mich einen mittelmässigen Eindruck. Er sah aus wie ein englischer Pächter; schwarzer, ziemlich grober Frack, derbe Stiefel, harter und kalter Gesichtsausdruck.

*

Gegen vier Uhr kam M . . ., meine Bilder zu sehen. Sie redet mir zu, Montag zu kommen, und Gounod zu hören. Sie trug einen grünen Shawl, in

dem sie schrecklich unvorteilhaft aussah, und dennoch behält sie ihren Reiz. Der Geist spielt eine grosse Rolle in der Liebe. Man könnte sich in diese Frau, die nicht mehr jung, durchaus nicht hübsch und ohne Frische ist, verlieben. Eine merkwürdige Empfindung! Das letzte Ziel ist ja im Grunde doch immer der Besitz. Aber was besitzen bei einer Frau, die nicht hübsch ist? Diesen Körper, der nichts Reizvolles hat? Denn wenn man in den Geist verliebt ist, so geniesst man ihn ja ebenso gut, ohne diesen reizlosen Körper zu besitzen. Tausend hübsche Frauen sind da, die uns gleichgültig lassen. Der Wunsch, alles von einer Person zu haben, die uns reizt; eine gewisse Neugier, ein mächtiges Moment in der Liebe, die Illusion, vielleicht tiefer in die Seele, den Geist einzudringen, alle diese Empfindungen vereinigen sich zu einer einzigen. Und wer sagt uns denn, dass uns in dem Augenblick, wo unsere Augen nur ein reizloses äusseres Objekt zu sehen glauben, nicht ohne unser Wissen ein sympathischer Zauber fesselt? Der Ausdruck der Augen genügt, um einen zu bezaubern.

*

Ich habe die Ausstellung von Ingres gesehen. Diese Vorführung wirkt in hohem Grade lächerlich. Sie ist der vollkommene Ausdruck einer unvollkommenen Intelligenz. Überall merkt man Anstrengung und Anmassung. Es ist nicht ein Funken von Natürlichkeit darin.

*

In der Ausstellung. Die Bilder Ingres' wirkten anders auf mich als das erste Mal und ich fand viele Vorzüge darin.

*

Ich denke an den eigenen Reiz der englischen Schule. Das wenige, das ich von ihr kenne, hat mir einen tiefen Eindruck hinterlassen. Es liegt eine wirkliche Feinheit darin, die mehr spricht, als all diese absichtlichen Nachahmungen, die in ihr wie in unserer traurigen Schule ab und zu vorkommen. Die Feinheit ist das, was man bei uns am seltensten findet; alles sieht aus, als ob es mit groben Werkzeugen gemacht wäre und was noch schlimmer ist, von stumpfen und gewöhnlichen Intelligenzen. Wenn man Meissonier, Decamps und noch ein oder zwei andere, einige Jugendwerke von Ingres abrechnet, so ist alles banal, stumpf, ohne Wollen, ohne Wärme. Man braucht nur dieses thörichte und banale Journal „die Illustration“ zu betrachten, das bei uns von Dutzendkünstlern fabriziert wird, und es dann mit der entsprechenden englischen Zeitschrift vergleichen, um einen Begriff von der Gemeinheit, Schwächlichkeit und Dürftigkeit zu bekommen, die die meisten unserer Produktionen charakterisieren. Bei uns, in der sogenannten Heimat der Zeichnung, hat man von Zeichnen gar keine Ahnung. In diesen kleinen englischen Zeichnungen dagegen ist fast jeder Gegenstand mit dem Interesse behandelt, das er beansprucht; Landschaften, Seebilder, Kostüme, Szenen aus Feldzügen, alles ist reizend, richtig getroffen und vor allem gezeichnet ... Ich wüsste bei uns nichts, was man mit Leslie, mit Grant, mit allen aus dieser Schule vergleichen könnte, die von Wilkie, von Hogarth ausgegangen ist und die von der Schule, die vor neunzig Jahren bestand, den Lawrence und Konsorten, etwas Eleganz und Leichtigkeit angenommen hat.

Betrachtet man eine neuere Phase, die trockene Schule, beeinflusst durch die frühen Vlamen, so findet man unter dieser scheinbaren Nachahmung ein echtes und durchaus lokales Gefühl für Wahrheit. Welche Ehrlichkeit in dieser sogenannten Nachahmung der alten Bilder! Man vergleiche z. B. „den Befehl zur Ausbreitung“ von Hunt oder Millais, ich weiss nicht mehr von welchem von beiden, mit unsern stilwütigen Primitiven, unsern Byzantinern, die von den Werken einer andern Zeit nur die Steifheit annahmen, ohne eigene Vorzüge hinzuzuthun.

Diese Mittelmässigkeit ist trostlos. Nicht ein Zug von Wahrheit, der Wahrheit, die aus der Seele kommt. Nicht ein einziger, wie dieses Kind, das auf den Armen der Mutter schläft, und dessen seidene Härchen, sein so wahrer Schlummer, all seine Züge, ja sogar die roten Beinchen und Füsse als Beobachtung und besonders als Empfindung merkwürdig sind. Ja, Leute wie Flandrin, die haben den grossen Stil! Was haben die Bilder dieser Leute von dem Menschen, der sie gemalt hat? Wieviel ist hier von Giulio Romano, dort von Perugino oder von Ingres, seinem Lehrer, und überall dieses Posieren auf Ernst, auf den grossen Mann ... auf die ernste Kunst, wie Delaroche sagt!

Der Vlame Leys scheint mir ebenfalls sehr interessant, aber er hat bei einer freier aussehenden Ausführung nicht die Gutherzigkeit der Engländer. Ich sehe da eine Anstrengung, eine Manier, irgend etwas, was mich den wirklich guten Glauben des Malers bezweifeln lässt. Die andern sind minder interessant.

Gautier hat mehrere Artikel über die englische Schule geschrieben; er fing bei ihr an. Arnoux, der ihn verabscheut, sagte mir, es wäre von seiner Seite eine Schmeichelei für den Moniteur, für welchen er schreibt. Ich meinerseits will ihm die Ehre erweisen, es seinem guten Geschmack anzurechnen, dass er zu allererst seine Freude an diesen Bildern ausspricht, obgleich es Fremde sind. Doch bin ich durchaus nicht durch seine Bemerkungen auf die Spur der Empfindungen gebracht worden, die ich hier ausdrücke. Er hätte den Mut haben müssen, durch den Vergleich mit andern Bildern, in denen man bei uns ähnliche Vorzüge zu bewundern glaubt, das Verdienst der Engländer hervorzuheben; davon finde ich nichts. Er nimmt ein Bild, beschreibt es nach seiner Art, macht selbst ein Bild, das reizend ist, aber eine wirkliche Kritik übt er nicht aus. Wenn er nur die nudligen Ausdrücke schillern und spiegeln lassen kann, die er mit einem Vergnügen findet, das sich uns manchmal mitteilt, wenn er nur Spanien und die Türkei, die Alhambra und den Atmeidan in Konstantinopel citiert, so ist er schon zufrieden. Er hat sein Ziel als merkwürdiger Schriftsteller erreicht, und ich glaube, dass er weiter nichts will. Wenn er bei den Franzosen sein wird, so wird er für jeden dasselbe thun wie für die Engländer. In einer solchen Kritik findet man weder Belehrung noch Philosophie.

So hatte er voriges Jahr die Analyse der interessanten Bilder von Janmot gemacht. Er hatte mir gar keine Vorstellung von dieser wirklich interessanten Persönlichkeit gegeben, die im Vulgären, im Chic unter-

gehen wird, der hier alles beherrscht. Wie interessant müsste es für einen etwas feinen Kritiker sein, diese Bilder, so unvollkommen sie in der Ausführung sind, mit diesen ebenso naiven, aber so anders empfundenen Bildern zu vergleichen! Dieser Janmot sah Rafael, Perugino u. s. w. wie die Engländer Van Eyck, Wilkie, Hogarth und andere gesehen haben; aber nach diesem Studium sind sie noch genau eben so originell. Man findet bei Janmot ein merkwürdiges Dantesches Parfüm. Wenn ich ihn sehe, denke ich an die Engel aus dem Fegefeuer des berühmten Florentiners. Ich liebe diese grünen Gewänder, grün wie die Wiesen im Mai, die begeisterten oder verträumten Köpfe, die aussehen wie Erinnerungen aus einer anderen Welt. Man wird diesem naiven Künstler nicht eine Spur von der Schätzung zu teil werden lassen, die er zu beanspruchen hat. Leider stellt ihn seine barbarische Malerei auf eine Stufe, die weder die zweite, noch die dritte, noch die letzte ist; es ist das überhaupt keine Sprache, doch sieht man seine Ideen durch den Wirrsal und die naive Barbarei seiner Ausdrucksmittel hindurch. Dieses Talent ist sehr merkwürdig bei uns und in unserer Zeit. Das Beispiel seines Meisters Ingres, das so geeignet ist, durch die mechanische Nachahmung seines Verfahrens zu befruchten, wird ohnmächtig gewesen sein, dieses natürliche Talent auszubilden, das nicht aus den Windeln herauskann und sein ganzes Leben hindurch wie ein Vogel bleiben wird, der die Eischale noch mit sich herumschleppt und der von dem Schleim, in dessen Mitte er sich gebildet hat, noch ganz beschmutzt ist. —

*

Ich sah die Ausstellung von Courbet, die er auf zehn Sous ermässigt hat. Ich blieb fast eine Stunde da und entdeckte ein Meisterwerk in seinem refüsierten Bilde. Ich konnte mich von diesem Anblick nicht losreissen. Es ist ein Riesenfortschritt darin und doch lernte ich dadurch sein „Begräbnis“ bewundern. Hier in diesem kleben die Personen alle aufeinander, die Komposition ist nicht recht verstanden; aber es ist Luft darin und bemerkenswert gemalte Partieen: die Hüften, der Schenkel des nackten Modells und seine Brust; die Frau im Vordergrund, die einen Shawl trägt; der einzige Fehler ist, dass das Bild, das er malt, Amphibiologie treibt, es sieht aus, als ob mitten im Bilde ein wirklicher Himmel wäre. Man hat da eins der merkwürdigsten Werke unserer Zeit refüsiert; das ist aber ein Kerl, der sich durch solche Kleinigkeiten nicht entmutigen lässt. —

*

Bei Schwiter. Beim Anblick seiner eigenen Malerei und des Portraits von West, von Lawrence, sowie von Gravüren nach Reynolds, wurde ich mir klar über den schlechten Einfluss jeder Manier. Diese Engländer und Lawrence zu allererst, kopierten blindlings ihren Grossvater Reynolds, ohne sich darüber klar zu werden, wie sehr er die Wahrheit verrenkte. Seine Eigenheiten, die dazu beitrugen, seiner Malerei eine Art Originalität zu geben, die aber durchaus nicht gut zu heissen sind, die Übertreibung der Wirkung zu Liebe und sogar vollständig falsche Effekte, die die Folge davon sind, haben den Stil aller folgenden Künstler bestimmt, wodurch diese Schule etwas Künstliches bekommen hat, was durch gewisse Vor-

züge nicht gut gemacht wird. So z. B. ist der Kopf von West im hellsten Licht gemalt, die Nebensachen aber, wie die Kleider, ein Vorhang u. s. w. erhalten nichts von diesem Lichte; mit einem Wort, er entbehrt jeder Vernunft. Daraus folgt, dass er falsch und das Ganze maniriert ist. Neben einem Kopf von Van Dyk oder Rubens sinken solche Resultate sofort auf eine sehr tiefe Stufe hinab.

Die wahre Grösse lässt keine Excentricität zu. Rubens wird von seinem Genie zu Übertreibungen hingerissen, die im Sinne seiner Idee und immer in der Natur begründet sind.

Sogenannte geniale Männer, wie wir sie heutzutage sehen, die affektiert und lächerlich sind, bei denen sich Geschmacklosigkeit und Anmassung den Rang streitig machen, deren Idee stets von Wolken verdunkelt ist, und die sogar in ihre Lebensweise diese Verschrobenheit hineintragen, die sie für ein Zeichen von Talent halten, solche Männer sind nur Zerrbilder von Schriftstellern, Malern und Musikern. Weder Racine, noch Mozart, noch Michelangelo konnten in dieser Weise lächerlich sein. Das grösste Genie ist eben nichts andres als ein hervorragend vernünftiges Wesen.

Die Engländer aus der Schule Reynolds' glaubten, die grossen vlämischen und italienischen Koloristen nachzuahmen; sie machten verräucherte Bilder, und glaubten, kräftige Bilder zu machen. Sie ahmten den dunkeln Ton nach, den die Zeit den Bildern verleiht und besonders die künstliche Beleuchtung, die durch das stete Neufirnissen verursacht ist, das einige Partieen

brauner macht und dadurch den anderen eine Helligkeit giebt, die nicht in der Absicht der Meister lag. Diese unglückseligen Veränderungen liessen sie glauben, dass, wie bei dem Porträt von West, ein sehr heller Kopf neben vollständig unbeleuchteten Kleidern, und hinter hellbeleuchteten Gegenständen ein ganz dunkler Hintergrund stehen könnte, was vollständig falsch ist.

*

Baden. Ich sah gestern in Strassburg das Grabmal des Marschalls von Sachsen in der St. Thomaskirche; es ist das beste Beispiel für den Übelstand, von dem ich immer spreche. Die Ausführung der Figuren ist wundervoll, aber sie machen einem fast Angst, so sklavisch sind sie nach dem lebenden Modell gemacht. Sein Herkules, obgleich aus der Schule von Puget und von ihm inspiriert, hat nicht diesen Impuls und diese Kühnheit, ich möchte fast sagen, die stellenweisen Mängel, die man überall in den Werken dieses Meisters sieht. Jede Partie hat richtige Flächen und ein starkes Gefühl für das Fleisch, aber die Stellung ist dürftig. Das ist ein trauriger Savoyarde und nicht der Sohn der Alcmene; er ist da, er könnte ebensogut anderswo sein. Diese trauernde France, die den Tod mit einem sehr wahren Ausdrucke des Schmerzes beschwört, ist das Porträt einer Pariserin. Die Figur des Todes, die ausgezeichnetste ideale Figur, die man sich denken kann, ist ganz einfach ein gegliedertes Skelett, wie man es in allen Ateliers hat und über das der Bildhauer ein grosses Tuch geworfen hat, das er sorgfältig kopierte, wobei er sehr genau unter den Falten und an den

Stellen, wo man sie unbedeckt sieht, die Köpfe der Knochen, die Höhlungen und Rundungen andeutete.

Unsere Väter haben die symbolischen Figuren ganz anders dargestellt, so barbarisch sie auch in ihren einfältigen Allegorieen, von denen es in der Gotik wimmelt, waren. Ich erinnere mich noch der kleinen Figur des Todes, die in der alten Uhr der Strassburger Kirche die Stunden anschlug, die ich mit allen anderen, die da ihre Rolle spielten, dem Greise, dem Jüngling u. s. w. im Kehricht gesehen habe. Diese war schrecklich und nicht nur scheusslich. Wenn sie Teufels- oder Engelsfiguren machen, so sieht man, was sie machen wollten, trotz der Ungeschicklichkeit und der Unkenntnis der Proportionen.

Ich spreche erst gar nicht von einheitlichem Ausdruck und Stil bei dem Denkmal des Marschalls von Sachsen, es besitzt davon gar keine Spur, der Geist weiss nicht, woran er sich halten soll bei diesen zerstreuten Figuren, diesen zerbrochnen Fahnen, diesen hingestürzten Tieren. Und was wäre das für ein Sujet für die Phantasie eines wirklichem Künstlers! Dieser gewappnete Held, der ins Grab hinuntersteigt, seinen Marschallstab in der Hand, diese France, der er gedient hat, die sich zwischen ihn und das unerbittliche Ungeheuer wirft, das ihn ergreifen will. Diese Trophäen seines Ruhmes, bedeutungsloser Zierrat für sein Grab; diese Sinnbilder der unterjochten Mächte, dieser Adler, dieser Löwe, dieser sterbende Leopard. —

*

Ich gehe frühzeitig aus. Ich fange mit der Kirche an, einem gotischen Bau, der vor hundertundfünfzig

Jahren restauriert worden ist und den man, nach der Mode der Zeit, mit Ornamenten à la Vanloo, und Hohlkehlen und Kästen nach griechischem Muster aus dem Anfang des Jahrhunderts verschwenderisch ausgestattet hat. Im Chor zwei prächtige Gräber: das eines liegenden, bewaffneten Bischofs, mit dem Skelett unter der Platte, die ihn trägt, und besonders das des alten Markgrafen, der in seinen Waffen aufrecht an die Mauer gelehnt steht, den Befehlshaberstab in der Hand, den Helm neben sich auf der Erde, das Ganze in einem Arrangement im besten Renaissancestile. Ich bemerkte in mein Notizbuch den Unterschied zwischen diesem Stil und dem eines anderen Grabes, des grössten von allen, im Stile des Vanloo. Trotz der Unordnung und des schlechten Geschmacks, der platten Allegorieen und des bunten Durcheinanders, ist es doch noch besser als alles, was man in unserer traurigen Zeit macht, in der Kälte, Bedeutungslosigkeit und Kleinlichkeit jedes Interesse ertöten.

*

Strassburg. Am ersten Tage fühlte ich mich durch die Werke aus dem fünfzehnten Jahrhundert und aus dem Beginn der Renaissance der Künste angezogen, die etwas steifen, etwas gotischen Statuen der früheren Zeit interessierten mich nicht. Am nächsten und übernächsten Tage liess ich ihnen Gerechtigkeit widerfahren, denn ich zeichnete drei Tage eifrig nach ihnen trotz der Kälte und der unbequemen Örtlichkeit, wo man weder Licht noch Raum hat. Ich zeichnete unter der angeblichen Statue von Erwin, denn Erwin ist hier

überall, wie Rubens in Antwerpen, wie Caesar, wo ein Rasenwall ist, der einem Feldlager ähnelt. Der Kopf, die Hände prächtig, die Gewänder aber schon zerknittert und ohne Beobachtung gemacht. Ebenso die Statue vis-à-vis von dem Manne im auf der Schulter gespaltenen Mantel, die den Kopf nach oben wendet und die Hand über die Augen legt. Naiver sind die Figuren des Mannes in Talar und Kappe, des alten sitzenden Richters im Vorsaal und die gewappneten Soldaten, die leider verstümmelt sind, ebenfalls im Vorsaal, aber aus früherer Zeit.

Trotz des Sonntags gehe ich in die Maison d'œuvre. Ich werfe mich auf die Engelsfiguren aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Die thörichten Jungfrauen, die Basreliefs, die noch ungeschlacht in den Verhältnissen, aber voll Anmut und Kraft sind.

Ich war erstaunt über diese Kraft der Empfindung: das Wissen wird ihr fast immer verhängnisvoll. Schon die Gewandtheit der Hand, eine ausgedehntere Kenntnis der Anatomie oder der Proportionen, veranlasst den Künstler sofort zu einer übergrossen Freiheit. Er strahlt das Bild nicht ganz so rein mehr zurück, die Mittel, etwas leicht oder abgekürzt wiederzugeben, verführen ihn und verleiten ihn zur Manier. Die Schulen lehren eigentlich gar nichts anderes. Welcher Meister kann andern sein persönliches Empfinden mitteilen? Man kann ihm nur seine Rezepte nehmen. Die Neigung des Schülers, sich schleunigst diese Leichtigkeit der Ausführung anzueignen, die bei dem talentvollen Manne nur das Resultat der Erfahrung ist, entfremdet ihn

seiner Natur. Es ist gewissermassen, als ob man einen Baum auf einen Baum von anderer Art pfropft. Es giebt robuste Künstlertemperamente, die alles absorbieren, aus allem Nutzen ziehen. Wenn sie auch in Manieren erzogen sind, die ihrer Natur fremd sind, so finden sie ihren Weg doch, trotz aller gegenteiliger Vorschriften und Beispiele, nehmen an, was gut ist, und werden Rubens, Titians und Rafaels u. s. w., ob ihnen auch noch manchmal etwas von der Schule anhaftet.

An irgend einem Punkte ihrer Laufbahn müssen sie dazu gelangen, nicht sowohl alles zu verachten, was nicht sie ist, sondern diesen fast immer blinden Fanatismus abzustreifen, der uns dazu treibt, die grossen Meister nachzuahmen und nur bei ihren Werken zu schwören. Man muss sich sagen: dieses passt für Rubens, jenes für Rafael, Tizian oder Michelangelo. Was sie machten ist ihre Sache; mich zwingt nichts zu dem oder jenem.

Man muss lernen, für das, was man selbst gefunden hat, dankbar zu sein: eine Handvoll Inspiration ist mehr wert als alles andere. Man sagt, Molière habe eines Tages Plautus und Terenz zugeklappt und zu seinen Freunden gesagt: „Ich habe jetzt genug von diesen Vorbildern, jetzt will ich nur noch in mich und um mich herum schauen."

*

In der Maison d'œuvre.

Die Naiven fesseln mich mehr und mehr. Ich bemerke in den Köpfen, z. B. dem des Greises mit langem Bart und in langem Gewande, in den Köpfen der etwas kolossalen Statuen eines Abtes und eines

Königs, die im Hofe stehen, wie gut sie das antike Verfahren gekannt haben. Ich zeichne sie in der Art unserer Medaillen nach der Antike, nur in den Plänen. Es scheint mir, dass das Studium dieser Modelle aus einer von allen und von mir zuerst als barbarisch verschrieenen Epoche, die doch alles besitzt, was schöne Werke auszeichnet, meine letzten Ketten löst; es bestärkt mich in der Meinung, dass das Schöne überall ist und dass jeder Mensch es nicht nur auf seine Weise sieht, sondern es absolut auf seine Art wiedergeben soll.

Hier erinnert nichts an jene griechischen Typen, nichts an jene Regelmässigkeit, die man als den unveränderlichen Typus des Schönen anzusehen gewöhnt ist. Diese Männer- und Frauenköpfe sind dieselben, die der Künstler stets vor Augen hatte. Kann man etwa sagen, dass das Gefühl, das uns dazu führt, eine Frau zu lieben, gar keinen Anteil an dem Gefühle hat, das uns die Schönheit in der Kunst bewundern lässt? Wenn wir nun einmal so geartet sind, dass wir in dem Geschöpf, das uns entzückt, den Reiz finden, der uns zu fesseln geeignet ist, wie wollte man da erklären, dass diese selben Züge, diese selbe eigentümliche Grazie uns kalt lassen könnten, wenn wir ihnen in Gemälden oder Statuen begegnen? Soll man sagen, dass wir, da wir nicht anders können als lieben, das erste beste lieben, was wir treffen, mag es noch so unvollkommen sein? Daraus müsste man denn den Schluss ziehen, dass unsre Leidenschaft um so lebhafter sein müsste, je mehr unsre Geliebte der Niobe oder Venus ähnelte. Aber oft lassen uns Weiber mit dieser Art Schönheit durchaus kalt.

*

Dieppe. Ich verbringe ganze Stunden ohne Lektüre, ohne Zeitungen. Ich gehe die Zeichnungen durch, die ich mitgebracht habe, ich betrachte mit Leidenschaft und unermüdlich diese Photographieen nach nackten Menschen, dieses wundervolle Gedicht des menschlichen Körpers, in dem ich lesen lerne, und dessen Anblick mir mehr sagt, als die Erfindungen der Vielschreiber.

*

Hier, wo ich in jedem Augenblicke diese Meeresszenen, diese Schiffe, diese interessanten Menschen sehe, empfinde ich es noch mehr, als im vorigen Jahre, dass man dem allem nicht das richtige Interesse abgewonnen habe. Das Schiff spielt in der Marinemalerei nicht die gehörige Rolle; ich würde aus ihnen die Helden der Scene machen; ich schwärme für sie; sie haben für mich etwas Kräftiges, Anmutiges, Malerisches; je mehr sie in Unordnung sind, desto schöner finde ich sie. Die Marinemaler geben sie vollständig gleichgültig wieder. Wenn sie die Proportionen beachtet, die Stellung des Takelwerks den Prinzipien des Segelns angemessen gezeichnet haben, so halten sie ihre Aufgabe für gelöst; den Rest machen sie mit geschlossenen Augen, wie die Architekten ihre Säulen und Hauptornamente auf einem Plane angeben. Ich verlange die Richtigkeit für die Phantasie; ihr Tauwerk besteht aus hastig und mechanisch gezeichneten Linien; es ist da wie zum Staat, und scheint keinen Zweck zu haben. Zu der Wirkung, die ich verlange, müssen Farbe und Form zusammenwirken. Mein Streben würde im Gegenteil darauf gerichtet sein, nur die Hauptobjekte, diese aber in ihrer Beziehung zu den

Personen anzugeben. Übrigens verlange ich dasselbe auch bei jedem andern Sujet. Das Beiwerk ist zu gleichgültig behandelt, selbst bei den grössten Meistern. Wenn man die Figuren mit Sorgfalt behandelt und ihre Umgebung vernachlässigt, so erinnert mich das gleich an das Handwerk, an eine äusserliche Mache.

*

Augerville. Ich muss daran denken, wie Français, der bei der grossen Medaille die ganze Zeit für sich gestimmt hatte, dann, als es zu spät war, in Entrüstung geriet, weil man Herrn Corot vergessen hatte. Dauzat und ich hatten aus einer Art von Anhänglichkeit für ihn gestimmt und wir waren die Einzigen.

*

Nichts kann die herrschenden Vorurteile besiegen. Als man zur Zeit von Lebrun und bis zu David die jungen Künstler nach Rom schickte, empfahl man ihnen nur das Studium von Guido Reni. Jetzt besteht das „Schöne“ darin, die Mache der alten Fresken wiederzugeben, aber nur den akademischen Teil. Diese beiden so entgegengesetzt scheinenden Methoden treffen sich in dem Punkte, der immer die Losung aller Schulen sein wird: Das Technische dieser oder jener Schule nachzuahmen. Aus seiner Phantasie Mittel zu schöpfen, die Natur und ihre Wirkungen wiederzugeben und sie nach seinem eigenen Temperamente anzuwenden, das sind Chimären, dazu verhilft einem weder der römische Preis, noch der Palmenfrack.

*

Ich betrachte die Lithographieen von Géricault und bin erstaunt, wie wenig einheitlich sie sind . . . Die Einheit fehlt in der ganzen Anordnung, in jeder Figur, in jedem Pferd. Seine Pferde sind niemals in Massen modelliert. Ein Detail reiht sich ans andere und bildet ein zusammenhangloses Ganze. Ganz das Gegenteil ist bei meinem „Christus im Grabe“ des Grafen Geloës der Fall, den ich vor Augen habe. Die Details sind im allgemeinen mittelmässig und entziehen sich gewissermassen der Prüfung. Das Ganze dagegen bringt einen tiefen Eindruck hervor, der mich selbst in Erstaunen setzt. Man kann sich nicht davon losreissen und keine Einzelheit drängt sich einem auf und zerstreut die Aufmerksamkeit. Das ist der Gipfel dieser Kunst, die eine simultane Wirkung hervorbringen will. Wenn die Malerei ihre Wirkungen auf die Art der Litteratur erzielte, die nur eine Folge von sich ablösenden Bildern bietet, so hätte das Detail ein Recht, stärker hervorzutreten.

Ich überlese das im Dezember 1856. Es erinnert mich daran, wie mir Chenavard vor zwei Jahren in Dieppe sagte, er sehe Géricault nicht als einen Meister an, weil er keine Gesamtwirkung habe: „Das ist sein Kriterium für die Meisterschaft“. Er spricht sie sogar Meissonier ab.

1856.

Bei Frau Viardot: sie sang wieder die Arie aus Armida . . . „Rettet mich vor der Liebe!“

Berlioz war unerträglich, er wütete unaufhörlich

gegen die Triller und andere Verzierungen, die der italienischen Musik eigen sind. Er nennt sie barbarisch und im höchsten Grade geschmacklos. Nicht einmal bei den alten Meistern, wie Händel, will er ihnen Gnade schenken. Er tobte gegen die Fiorituren in der grossen Arie der Donna Anna.

*

Über die Meisterwerke. — Ohne Meisterwerk giebt es keinen grossen Künstler. Aber deswegen sind die, welche in ihrem Leben nur ein einziges Meisterwerk geschaffen haben, noch keine grossen Künstler. Die Meisterwerke dieser Art sind für gewöhnlich die Frucht der Jugend. Eine gewisse frühreife Kraft, eine gewisse Wärme, die ebenso sehr im Blute wie im Geiste liegt, haben manchmal ein merkwürdig schönes Werk hervorgebracht.

Um unter die Grossen zu zählen, muss man das Vertrauen, das man durch seine ersten Leistungen erweckt hat, durch die Werke des reifen Alters, des Alters der wahren Kraft verdienen. Und das ist stets der Fall, wenn ein wirklich starkes Talent vorhanden ist.

Es giebt sehr talentvolle Menschen, die niemals ein Meisterwerk geschaffen haben. Ihre Werke werden im Augenblick ihres Erscheinens, aus Gründen der Mode und weil sie im richtigen Augenblick kommen, für Meisterwerke angesehen, während wirkliche Meisterwerke an Feinheit und Tiefe unbemerkt in der Masse verschwinden oder wegen ihrer scheinbaren Fremdartigkeit oder weil sie den Ideen des Augenblickes fern liegen, bitter kritisiert werden, um später wieder ans

Licht zu kommen und erst dann nach ihrem Werte geschätzt zu werden, wenn man die konventionellen Formen, die den einst so gerühmten Eintagswerken zum Erfolge verhalfen, vergessen hat. Es ist selten, dass diese Gerechtigkeit den grossen Schöpfungen des Menschengeistes auf allen Gebieten nicht früher oder später zu teil geworden wäre. Das wäre neben den Verfolgungen, denen die Tugend fast immer ausgesetzt ist, ein neues Argument zu Gunsten der Unsterblichkeit der Seele. Man muss hoffen, dass die bedeutenden Menschen, die bei ihren Lebzeiten verachtet oder verfolgt wurden, die Belohnung, die ihnen in ihrem Erdenleben entgangen ist, in einer anderen Sphäre finden werden.

*

Im heutigen Moniteur wundervolles Feuilleton von Gautier über den Tod Heines.

Ich schrieb ihm: Mein lieber Gautier, Ihr Nachruf für Heine ist ein wahres Meisterwerk, zu dem ich Sie beglückwünschen muss. Ich stehe noch ganz unter seinem Eindruck und er wird meine Sammlung von excerptae celebres bereichern. Wie! sollte Ihre Kunst, welche über so viel Hilfsmittel verfügt, die die unsere nicht hat, unter gewissen Umständen noch vergänglicher sein als die gebrechliche Malerei? Was wird aus vier entzückenden Seiten werden, geschrieben in einem Feuilleton zwischen dem Verzeichnis der tugendhaften Handlungen der sechsundachtzig Dapartements und der Erzählung eines Vaudevilles von vorgestern? Warum hat man nicht einige Männer benachrichtigt, die sich für die wahren und grossen Talente interessieren?

Ich wusste nicht einmal von dem Tode des armen Heine; ich hätte vor dieser Bahre, die so viel Feuer und Geist zu Grabe trug, fühlen wollen, was Sie so schön gefühlt haben. Ich schicke Ihnen diese kleine Huldigung weniger wegen der Verpflichtungen, die ich sonst gegen Sie habe, als um Ihnen für das traurige und milde Vergnügen, das ich bei der Lektüre Ihrer Zeilen empfunden habe, zu danken. In aufrichtiger Freundschaft.

*

Ich lese seit einigen Tagen mit vielem Interesse die Übersetzung von Edgar Poe von Baudelaire. Es liegt in diesen ausserordentlichen, d. h. aussermenschlichen Schöpfungen ein phantastischer Reiz, der einigen nordischen Naturen gegeben, unserer französischen Natur aber sicherlich versagt ist.

Diese Leute gefallen sich nur im Aussernatürlichen; wir dürfen das Gleichgewicht nicht so verlieren und bei allen unsern Abschweifungen muss Vernunft sein. Ich begreife zur Not, dass man sich einmal eine derartige Schwelgerei gestatte, aber alle diese Erzählungen sind in demselben Ton gehalten. Es giebt sicher nicht einen Deutschen, der sich da nicht ganz zu Hause fände. Obgleich ein höchst bemerkenswertes Talent aus diesen Schöpfungen spricht, so glaube ich doch, dass zur Darstellung des Wahren eine bessere Art Begabung gehört. Ich gebe zu, dass die Lektüre von Gil Blas oder des Ariost keine derartigen Eindrücke giebt und schon als Mittel, um in unsere Genüsse Abwechslung zu bringen, hat dies Genre seine Verdienste; aber man kann es nicht in starken Dosen nehmen und

dieses Schwelgen im Schaurigen, wo das Unmögliche glaublich gemacht wird, geht uns gegen die Natur. Man darf nicht glauben, dass diese Autoren mehr Phantasie hätten, als die, welche sich damit begnügen, die Dinge zu schildern, wie sie sind; es ist sicher leichter, auf diese Weise frappante Situationen zu erfinden, als auf dem Wege, den alle Intelligenzen aller Jahrhunderte gegangen sind.

*

Gestern auf dem Wege nach St.-Sulpice bekam ich Lust, etwas über den Weg, den alle Künste gehen müssen, zu schreiben. Sie haben die Tendenz, sich stets mehr und mehr zu verfeinern; die Anregung zu dieser Idee gaben mir die Stücke von Mozart, die uns Gounod gestern bei der Fürstin vortrug.

Mein Eindruck wurde heut Abend bei Frau von Haussonville bestätigt, als ich Frau Viardot die Arie aus Figaro singen hörte. Bertin sagte, diese Musik sei zu zart und ihr Ausdruck ginge zu sehr bis an die äusserste Grenze, als dass sie dem grossen Publikum gefallen könnte. Das kann man durchaus nicht sagen; in einer Epoche, wie der unsrigen, ist es gerade das Feine und Detaillierte, was dem Publikum zusagt. Im Gegenteil, nicht für das Publikum dürfte man heut in grossen Zügen malen, sondern für die unendlich seltenen Intelligenzen, die über das allgemeine Niveau hervorragen, die sich noch von den Schönheiten der grossen Epochen nähren, die mit einem Wort, das Schöne, d. h. die Einfachheit lieben.

Voltaire lässt seinen Huron sagen: „Die Tragödien

der Griechen sind gut für die Griechen“ und er hat Recht. Deswegen ist es so lächerlich, den Strom wieder hinaufzuschwimmen und Archaismus zu machen. Racine scheint gegen Corneille bereits raffiniert; aber wieviel raffinierter ist man seit Racine geworden! Zunächst waren es Walter Scott, Rousseau, die diese unbestimmten und melancholischen Empfindungen zu malen suchten, welche die Alten kaum ahnten; unsere Modernen malen nicht bloss die Empfindungen, sie beschreiben das Äussere, sie analysieren alles.

In der Musik ist es die Vervollkommnung der Instrumente oder die Erfindung neuer Instrumente, welche dazu verführt, weiter in gewissen Imitationen zu gehen. Man wird noch dahin kommen, das Geräusch des Windes, des Meeres, eines Wasserfalls, materiell nachzuahmen. Frau Ristori gab voriges Jahr in sehr wahrer, aber sehr abstossender Weise den Todeskampf einer Person wieder. Die Objekte, von denen Boileau sagt, man müsse sie dem Ohre darbieten und von den Augen fernhalten, gehören jetzt zum Bereiche der Kunst. Es ist selbstverständlich nötig, die Theaterdekorationen und Kostüme zu vervollkommnen. Es ist sogar klar, dass das durchaus nicht gegen den guten Geschmack verstösst. Man muss in jeder Weise verfeinern, alle Sinne befriedigen: man wird noch dahin kommen, dem Publikum während einer Symphonie Bilder vorzuführen, um den Eindruck zu vervollständigen.

Man sagt, dass Zeuxis oder ein anderer berühmter Maler des Altertums ein Bild ausgestellt habe, das einen Krieger oder die Schrecken des Krieges darstellte; er

liess hinter dem Bilde die Trompete blasen, um die lieben Zuschauer noch mehr zu begeistern. Man wird kein Schlachtenbild mehr ausstellen können, ohne in der Nähe etwas Pulver zu verbrennen, um die Phantasie vollständig aufzureizen oder besser, um sie zu wecken.

Um die Wahrheit zu sagen, so ging man schon vor zwanzig Jahren auf der Opernbühne so weit, wirkliche Dekorationen zu verwenden, wie in der „Jüdin" und im „Maskenball". In der ersteren sah man auf der Bühne wirkliche Statuen und anderes Beiwerk, das gewöhnlich durch bemalte Leinwand gegeben wird. Im Maskenball gab es richtige Felsen, natürlich imitiert, aber durch plastische Blöcke. So kam man aus Liebe zur Illusion dahin, sie ganz zu unterdrücken. Man begreift, dass Säulen oder Statuen, die unter denselben Bedingungen, unter denen man gewöhnlich die Dekorationen sieht, auf der Bühne stehen und die von allen Seiten Licht bekommen, jede Wirkung verlieren. Zur selben Zeit brachte man auch richtige Rüstungen u. s. w. auf die Bühne. So kam man mit allen diesen Verbesserungen auf die Kindheit der Kunst zurück. Die Kinder in ihren Spielen nehmen, wenn sie ein Stück aufführen, richtige Zweige, die Bäume vorstellen sollen. So mochte man es zu der Zeit, als man das Theater erfand, machen. Man sagt uns, dass die Stücke Shakespeares gewöhnlich in einer Scheune aufgeführt wurden und dass man da nicht so viel Umstände machte. Die fortwährenden Dekorationswechsel, die, um es vorübergehend zu erwähnen, eher der Ausfluss einer verderbten, als einer vorgeschrittenen Kunst zu sein scheinen, wurden durch

einen Anschlagszettel angedeutet: das ist ein Wald, das ist ein Gefängnis, u. s. w. In diesem konventionellen Rahmen sah die Phantasie des Zuschauers Personen, die von wahren Leidenschaften belebt waren, und das genügte. Hinter diesen angeblichen Neuerungen versteckt sich gern eine Dürftigkeit der Erfindung. Die Beschreibung, die in den modernen Romanen wuchert, ist ein Zeichen von Unfruchtbarkeit; es ist unzweifelhaft leichter, das Äussere der Dinge zu beschreiben, als der Entwickelung der Charaktere zu folgen und das Seelenleben zu schildern.

*

Über das Verlangen nach Raffinement in den Zeiten des Verfalls. Selbst die grössten Geister können sich dem nicht entziehen. Man giebt eine Menge Einzelheiten, welche die Alten unterdrückten und glaubt eine neue Art gefunden zu haben. Die Engländer, die Germanen haben uns immer in diese Bahn gestossen. Shakespeare ist sehr raffiniert.

Er malte mit einer Feinfühlichkeit, die die Alten hintansetzten oder nicht einmal kannten, und legte so eine ganze Welt von Empfindungen bloss, die in allen Menschen aller Zeiten schlummern und nicht bestimmt schienen, an das Licht gezogen oder analysiert zu werden, bis ein eigenartig begabtes Genie die Fackel in die geheimen Winkel unseres Herzens trug.

Es scheint, als ob der Schriftsteller eine erstaunliche Gelehrsamkeit nötig habe, aber man weiss, wie leicht es ist, sich den Anschein von Bildung zu geben und was hinter diesem scheinbar universellen Wissen steckt.

*

Bei Marguerite gespeist. Den kleinen Christus wiedergesehen. Er gefiel mir. Am meisten frappierte mich die ohnmächtige Jungfrau im Hintergrunde. Es giebt sicher unter den Grossen feurige, indisziplinierte Genies, die, wenn sie korrekt zu sein glauben, nur dem Instinkte gehorchen, der sich zweifellos manchmal täuscht. Michelangelo, Shakespeare, Puget, sind Leute, die ihr Genie nicht führen, sondern von ihm geführt werden. Bei Corneille springt das am meisten in die Augen. Neben seinen schönsten Stellen finden wir oft den plattesten Unsinn.

Aber dafür sind diese Männer die Anreger und die Hirten der Herde. Es sind die Denkmäler, die oft unförmig aber ewig sind, und die in den Einöden herrschen, wie mitten in den raffiniertesten Civilisationen, deren Ausgangspunkt und zugleich deren Kritik sie durch die ewigen Schriftzüge ihrer schönen Partieen sind.

Es giebt desgleichen unbestritten göttliche Genies, die ihrem Naturell gehorchen, aber ihm auch befehlen. Virgil, Racine verfallen niemals in Ungeheuerlichkeiten. Sie betraten einen Weg, der von Riesen gebahnt war; sie liessen hinter sich die unförmigen Blöcke, die allzukühnen Versuche und üben über die Herzen eine weniger bestrittene Herrschaft aus. Wenn die Menschen der ersteren Art sich umgestalten, methodisch verfahren wollen, so werden sie kalt und sind nicht mehr auf ihrer Höhe.

Die der zweiten Klasse halten ihr Phantasie im Zaume, sie feilen an sich oder lenken sich nach ihrem Belieben, ohne jemals in Widersprüche oder beleidigende Irrtümer zu verfallen.

*

Champrosay. Gestern bei meiner Ankunft war ich sehr unzufrieden mit den angefangenen Bildern, die ich hiergelassen hatte, „Herminia“, „Boisguilbert entführt Rebecca“,[1]) die Skizzen für Hartmann u. s. w.

*

Paris. Die schönsten Kunstwerke sind die, in welchen sich die Phantasie des Künstlers am klarsten ausspricht. Daher die Inferiorität der französischen Schule in der Plastik und in der Malerei, die das Studium des Modells immer mehr betont, als den Ausdruck der dem Maler oder Bildhauer eigenen Empfindung.

Die Franzosen sind zu allen Zeiten in diese Bahn zurückgefallen, welche sie für die einzig Wahre halten und die die Allerfalscheste ist. —

*

Ich sehe von meinem Fenster aus einen Parketeur,

---

[1]) Herminia und die Entführung der Rebecca sollten später in der Ausstellung von 1859 figurieren, die für Delacroix, nach dem Ausspruch Burtys, ein wahres Waterloo wurde. E. Chesneau sagt bei Gelegenheit der Entführung der Rebecca: „Man hat Mühe, seinen Zorn zu unterdrücken, wenn man wie ich, Zeuge war von der Haltung des Publikums in den Galerieen des Salons von 1859 vor den acht Bildern, die der Meister eingeschickt hatte, von denen eins immer schöner als das andere war. Man rottete sich vor ‚der Entführung‘, vor ‚Ovid‘, vor ‚den Ufern des Sebou‘, vor ‚Herminia‘ zusammen und lachte und machte schlechte Witze. Ich erinnere mich nicht in meiner so langen Laufbahn als Kritiker, einen so schmählichen Skandal erlebt zu haben.“

Das erinnert an die Szenen, die sich später vor Manets Bildern abspielten, die sogar durch Polizisten gegen die Wut des Publikums beschützt werden mussten.

der bis zum Gürtel nackt in der Galerie arbeitet. Ich beobachte, indem ich seine Farbe mit der der äusseren Wand vergleiche, wie farbig im Vergleich mit den leblosen Materien die Halbtöne im Fleisch sind. Ich konnte dieselbe Sache vorgestern auf dem Platze von St. Sulpice beobachten, wo ein Gassenjunge auf die sonnenbeschienenen Figuren des Springbrunnens geklettert war; mattes Orange im Licht, das lebhafteste Violett in der Schattengrenze und goldige Reflexe in den Schatten, die dem Boden zugewendet waren. Das Orange und das Violett herrschten abwechselnd vor oder vermischten sich. Der goldige Ton hatte etwas grünliches. Das Fleisch hat seine wahre Farbe nur in freier Luft und besonders in der Sonne; ein Mensch, der den Kopf zum Fenster herausbeugt, sieht ganz anders aus als im Zimmer. Daher die Thorheit der Atelierstudien, die darauf hinarbeiten, diese Farbe zu fälschen.

*

Abends bei Thiers.[1]) Es war nur Roger da. Ich sehe das Porträt von Delaroche, ein schwaches Werk, ohne Charakter und Ausführung. Man kann bestimmte, vernünftige, sogar interessante Sachen sagen, ohne ein litterarisches Kunstwerk geschaffen zu haben ... Ebenso in der Malerei. Dieses vämische Porträt, ein Mann in Schwarz, ganze Figur, ist wundervoll und wird immer gefallen, und zwar durch die Ausführung. —

*

Der Artikel über Charlet. Es giebt Talente, die ganz

[1]) Thiers und Delacroix hatten sich wieder ausgesöhnt.

fertig und vollständig ausgerüstet zur Welt kommen. Er besass von Hause aus eine Art Meisterschaft, Sicherheit der Hand, die mit der Bestimmtheit der Auffassung zusammengeht. Bonington hatte das ebenfalls; seine Hand war so geschickt, dass sie dem Gedanken vorauseilte.

Sein Umarbeiten rührte nur von dieser grossen Leichtigkeit her, die alles, was er auf die Leinwand setzte, entzückend werden liess. Nur ordneten sich diese Details nicht immer unter, und das Herumtasten, um die Haltung wiederzufinden, verleidete ihm oft seine angefangenen Arbeiten. Man muss bemerken, dass bei Charlet ein Vorzug mehr zu dieser Art von Improvisation hinzutrat, nämlich die Farbe.

1857.

Über Tizian. — Man singt das Lob eines Zeitgenossen, dessen Platz noch nicht feststeht; oft sind es sogar die wenigst Würdigen, denen das Lob gilt. Aber das Lob Tizians! Man wird sagen, dass ich wie jener gläubige Rechtsgelehrte bin, der eine Denkschrift zu Gunsten Gottes verfasste! . . .

Es scheint thatsächlich, als ob diese Männer des sechzehnten Jahrhunderts wenig zu thun übrig gelassen haben. Sie waren die ersten, die den Weg durchliefen, und scheinen in allen Gebieten das Ziel erreicht zu haben; und doch hat man auf dem Wege dieser Leute Talente gesehen, die eine gewisse Neuheit besassen. Diese Talente, die in Zeiten erschienen, die für grosse Versuche, Kühnheit, Neuheit, Naivität, ungünstig waren, haben gewissermassen einen glücklichen Fund gemacht, der nicht

verfehlte, ihrem weniger begünstigten, aber sensationslüsternen Jahrhundert zu gefallen.

In dieser Heptarchie oder Herrschaft der Sieben ist das Scepter, die Herrschaft, ziemlich gleichmässig verteilt, mit alleiniger Ausnahme von Tizian, der, obgleich er dazu gehört, gewissermassen nur Vicekönig in dem Reiche der Malerei ist. Man kann ihn als den Schöpfer der Landschaft ansehen. Er behandelte sie mit derselben Breite wie seine Figuren und Gewänder.

Man erstaunt ob der Kraft, der Fruchtbarkeit, der Universalität dieser Menschen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Unsere kleinen, elenden Bilder, geschaffen für unsere elenden Behausungen ... Das Verschwinden dieser Mäzene, deren Paläste eine Folge von Generationen hindurch die Freistätte der schönsten Kunstwerke waren, die in den Familien fast die Rolle von Adelsbriefen spielten ... Diese Kaufmannskorporationen bestellten Arbeiten, die unsre heutigen Souveräne erschrecken würden und bei Künstlern, die allen Aufgaben gerecht werden konnten ... Schon ein knappes Jahrhundert nachher malt Poussin nur noch kleine Bilder.

Man muss darauf verzichten, sich auch nur vorstellen zu wollen, was die Bilder Tizians in ihrer Neuheit und Frische waren. Wir sehen diese wundervollen Werke nach dreihundert Jahren Firniss, Beschädigungen und Ausbesserung, die schlimmer ist, als alle Schäden.

*

Man kann nicht leugnen, dass bei Rafael die Eleganz oft die Natürlichkeit beeinträchtigt, und dass diese Eleganz

oft in Manier ausartet. Ich weiss wohl, dass stets eine grosse Anmut, ein gewisses Etwas vorhanden ist. (Es ist wie bei Rossini: Ausdruck, aber vor allem Eleganz.) Wenn man hundertundzwanzig Jahre lebte, würde man Tizian allem andern vorziehen. Er ist nicht der Mann der jungen Leute. Er ist der wenigst manirierte und infolgedessen der mannigfaltigste der Maler. Die manirierten Talente haben nur eine Art, nur eine Gewohnheit; sie folgen viel mehr dem Antrieb der Hand, als dass sie sie leiten. Das wenigst manirierte Talent muss das mannigfaltigste sein, es gehorcht in jedem Augenblicke einer wahren Empfindung, es muss diese Empfindung wiedergeben. Tizian prahlt niemals mit seiner Geschicklichkeit; er verachtet im Gegenteil alles, was ihn nicht zu einem lebendigeren Ausdruck seiner Gedanken führt. Er ist derjenige, der seine Ausführung am meisten verbirgt oder scheinbar am wenigsten darauf achtet.

Es giebt Leute, die von Natur Geschmack besitzen, bei diesen wird er mit dem Alter stärker und reiner. Der junge Mensch ist für das Bizarre, für das Gezwungene, das Schwülstige. Man nenne nur nicht etwa Kälte, was ich hier Geschmack nenne. Dieser Geschmack, den ich meine, ist eine Klarheit des Geistes, die im Augenblick das, was der Bewunderung würdig ist, von dem scheidet, was nur glänzende Fälschung ist. Mit einem Wort, es ist die Reife des Geistes.

Bei Tizian beginnt diese Breite der Mache, die mit der Trockenheit seiner Vorgänger bricht und die Vollendung der Malerei bedeutet. Die Maler, welche auf diese primitive Trockenheit ausgehen, die bei den frühen,

noch halb barbarischen Schulen ganz natürlich ist, kommen mir vor wie erwachsene Menschen, die, um sich ein naives Ansehen zu geben, die Sprechweise und die Bewegungen der Kinder nachahmen. Diese Breite Tizians, die das Endziel der Malerei ist, hat ebensowenig von der Trockenheit der ersten Maler, wie von dem ungeheuerlichen Missbrauch des Pinselstrichs und der schlenkrigen Malerei der Maler aus der Verfallzeit der Kunst. Sie erinnert an die Antike.

Ich habe vor mir die bewundernden Aussprüche einiger seiner Zeitgenossen. Ihr Lob hat für uns etwas Unglaubliches. Wie herrlich müssen aber diese erstaunlichen Werke, in denen keine Partie Spuren von Nachlässigkeit zeigte, gewesen sein, als die Feinheit der Pinselführung, der Schmelz, die Wahrheit und der unglaubliche Glanz der Farben noch in ihrer ganzen Frische prangten, und ihnen die Zeit, die unvermeidlichen Beschädigungen, noch nichts von ihrem Reize genommen hatten. In einem instruktiven Dialoge über die Malerei der Zeit sagt Aretin, nachdem er voll Bewunderung eine Anzahl seiner Werke beschrieben: „Aber ich halte ein und übergehe ruhig sein Lob, weil ich sein Freund bin und weil man absolut blind sein müsste, um nicht die Sonne zu sehen.“

Ich weiss wohl, dass die Eigenschaft eines Koloristen eher eine schlechte Empfehlung bei den modernen Schulen ist, die nur die Beobachtung der Zeichnung für einen Vorzug halten und ihr den ganzen Rest opfern. Es scheint, dass der Kolorist sich nur mit den niedrigen und gewissermassen irdischen Gebieten der Malerei beschäftigt, dass eine schöne Zeichnung schöner

ist, wenn sie von einer garstigen Farbe begleitet ist, und dass die Farbe nur gut ist, um die Aufmerksamkeit zu zerstreuen, die sich auf erhabenere Vorzüge richten soll. Man könnte das die abstrakte Seite der Malerei nennen, der Kontur wäre dann das wesentliche Objekt: auf diese Weise geraten, unabhängig von der Farbe, andere Notwendigkeiten der Malerei, wie Ausdruck, richtige Verteilung der Wirkung und sogar die Komposition in die zweite Reihe.

Die Schule, die mit der Ölmalerei die alten Fresken nachahmt, begeht einen merkwürdigen Missgriff. Diese undankbare Technik verlangt von dem Maler eine Fertigkeit, eine Sicherheit u. s. w. Die Ölmalerei dagegen drängt zu einer Vollendung in der Wiedergabe. Alles muss zusammenstimmen, die Magie der Hintergründe u. s. w.

Die Freskomalerei ist eine Art Zeichnung, die geeigneter ist, sich in Dekorationen den grossen Linien der Architektur anzuschliessen, als die Feinheiten und das Kostbare der Gegenstände auszudrücken. Deshalb hat Tizian, bei dem die Wiedergabe trotz der breiten Auffassung der Einzelheiten so wunderbar ist, die Freskomalerei wenig kultiviert. Sogar Paul Veronese, der durch eine noch grössere Breite und durch die Natur der Szenen, die er darzustellen liebte, dazu geeigneter erscheint, hat nur eine kleine Anzahl Fresken gemacht.[1]) Man muss auch betonen, dass zur Zeit, als die Freskomalerei blühte, nämlich in den ersten Zeiten der Renaissance, die Malerei noch nicht alle die Mittel beherrschte, über die sie jetzt

[1]) Delacroix war niemals in Italien.

verfügt. Seitdem die Olmalerei uns das Geheimnis ihrer Wunder von Illusion in der Farbe und der Wirkung gegeben hat, ist die Freskomalerei wenig kultiviert und fast ganz vernachlässigt worden.

Ich bestreite nicht, dass zur selben Zeit der grosse Stil, der epische Stil, wenn man sich so ausdrücken darf, verdrängt wurde; aber die Genies, wie Michelangelo und Rafael sind selten.

Diese Freskotechnik, die sie verherrlicht und bei den erhabensten Schöpfungen angewendet hatten, musste in weniger kühnen Händen zu Grunde gehen. Das Genie übrigens weiss die verschiedensten Mittel mit gleichem Erfolge anzuwenden. Die Ölmalerei unter dem Pinsel von Rubens kommt an Breite und Grossartigkeit den berühmtesten Fresken gleich, wenn auch mit Hilfe anderer Mittel; um aber bei der Venetianischen Schule, deren Leuchte Tizian ist, zu bleiben, so sind die grossen Gemälde dieses wundervollen Meisters, auch die von Veronese und sogar die von Tintoretto, Beispiele dafür, dass man in der Ölmalerei denselben Schwung und dieselbe Gewalt erreichen kann, wie in der Freskomalerei. Die Vervollkommnung der materiellen Mittel lässt vielleicht etwas von der Einfachheit und dem Ausdrucke verloren gehen, eröffnet aber neue Quellen an reicheren und mannigfaltigeren Wirkungen u. s. w.

Das sind eben Veränderungen, die die Zeit und die neuen Erfindungen notwendigerweise mit sich bringen. Es ist kindisch, gegen den Strom der Zeiten schwimmen zu wollen und hinzugehen, um die primitiven Meister zu studieren.

Man darf nicht glauben, dass Dürftigkeit identisch ist mit Einfachheit u. s. w.

Die Freskomalerei ist in unserem Klima den grössten Schäden ausgesetzt. Sogar im Süden ist sie sehr schwer zu erhalten. Sie verblasst, löst sich von der Mauer ab.

*

Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfasst, die keine Künstler sind; daher alle die falschen Begriffe und Urteile. Ich glaube, dass jeder Mensch, der eine anständige Erziehung genossen hat, geziemend über ein Buch sprechen kann, aber durchaus nicht über ein Werk der Malerei oder der Plastik.

*

Versuch eines Wörterbuches der schönen Künste. Auszug aus einem philosophischen Wörterbuch der schönen Künste.

Freskomalerei. Man rechnet den Meistern, die in der Freskomalerei Hervorragendes geleistet haben, die Kühnheit, mit der sie alles auf den ersten Wurf ausführten, zu hohem Ruhme an; aber fast alle Fresken sind mit Wasserfarbe retouchiert.

Grazie, Contur. Muss, dem allgemeinen Brauch entgegen, zuletzt kommen. Nur ein sehr geübter Mann kann ihn richtig machen.

Pinsel. Gewandter Pinsel. Reynolds sagte, dass der Maler mit dem Pinsel zeichnen müsse.

Schatten. Es giebt eigentlich gar keine Schatten; es giebt nur Reflexe. Wichtigkeit der Begrenzung der Schatten. Sie sind immer zu stark. Je jünger die Person ist, desto leichter sind die Schatten.

Technik. Kann man einem nur mit der Palette in der Hand zeigen. Wie wenig Aufklärung findet man darüber in den Büchern.

Pflege des schlechten Technischen in den schlechten Schulen. Bedeutung der wahren Technik für die Vollendung der Werke. Bei den grössten Meistern ist sie am vollendetsten; Rubens, Tizian, Veronese, die Holländer; ihre besondere Sorgfalt; geriebene Farben, Grundierungen, Trocknenlassen der verschiedenen Schichten. Diese Tradition ist den Modernen vollständig verloren gegangen.

Schlechte Erzeugnisse, nachlässige Grundierungen, schlechte Leinewand, Pinsel, abscheuliche Öle. Die betreffenden Stellen von Oudry citieren.

David hat diese Nachlässigkeit eingeführt, indem er that, als ob er die materiellen Mittel verachte.

Firnis. Schlechter Einfluss. Verständige Anwendung bei den alten Bildern.

Der Firnis sollte eine Art Kürass für das Bild sein und zugleich ein Mittel, es herauszuholen.

Boucher und Vanloo. Ihre Schule; die Manier und Mangel jedes Studiums und jeder Natürlichkeit. Bemerkenswertes technisches Verfahren. Reste der Tradition.

Watteau. Sehr verachtet unter David und später wieder zu Ehren gekommen. Wundervolle Ausführung. Seine Phantasie hält nicht Stand gegen die der Vlamen. Gegen Ostade, van de Velde u. s. w. ist er nur noch theatralisch. Er versteht es, ein Bild in der Farbe zusammenzuhalten.

Illusion. Augentäuschung. Dieser Ausdruck, der

gewöhnlich nur für die Malerei angewendet wird, könnte auch auf eine gewisse Litteratur Anwendung finden.

Verkürzungen. Sie sind immer vorhanden, sogar bei einer ganz gerade stehenden Figur mit herabhängenden Armen. Die Kunst der Verkürzungen oder der Perspektive und die Zeichnung sind genau dasselbe.

Einige Schulen haben sie vermieden, und glaubten, ohne sie auskommen zu können, weil sie jeder gewaltsamen Verkürzung aus dem Wege gingen. In einem Profilkopfe sieht man das Auge, die Stirn u. s. w. in der Verkürzung, ebenso steht es mit dem übrigen.

Rahmen, Einfassung. Sie können das Bild gut oder schlecht beeinflussen. Heutzutage wird eine Verschwendung an Gold getrieben. — Ihre Form in Beziehung zu dem Charakter des Bildes.

Licht, höchstes Licht oder Glanzlicht. Warum findet sich der wahre Ton des Objektes immer neben dem Glanzlicht? Weil dieses nur auf den Partieen entsteht, die voll vom Lichte getroffen werden, und die nicht vom Lichte abgehen. In einer gerundeten Partie ist es anders: da geht alles vom Licht ab.

Verbindung. Die Luft, die Reflexe, die aus den unharmonischst gefärbten Objekten ein Ganzes bilden.

Erster Entwurf. Der Spielraum, den er der Phantasie lässt. — David ist auf andere Weise ganz materiell. Sein Respekt für das Modell und die Gliederpuppe u. s. w.

Talent. Talent oder Genie; man kann Talent ohne Genie haben.

Reflexe. Jeder Reflex spielt ins Grüne. Jede Schattengrenze ins Violette.

Kritik. Die Unzulänglichkeit der meisten Kritiken. Ihr geringer Nutzen.

Untermalung. Die beste ist die, welche den Maler über den Ausgang seines Bildes beruhigt.

Distanz. Um die Gegenstände zurückzubringen, macht man sie gewöhnlich grauer. Der Farbenauftrag macht es. Auch platte Töne.

Pferd, Tiere. Man darf nicht die Art der Naturforscher, zu zeichnen, in die Kunst einführen, besonders nicht in die grosse Malerei und in die grosse Plastik. Gericault zu gelehrt; Rubens und Gros besser; Barye kleinlich in seinen Löwen. Die Antike ist hier wie im übrigen das Vorbild.

Glanzlicht (Nachtrag). Je glatter oder glänzender ein Gegenstand ist, um so weniger sieht man seine eigentliche Farbe; er wird thatsächlich zu einem Spiegel, der die ihn umgebenden Farben zurückwirft.

Jugendliche Körper. Ich sagte, dass bei ihnen die Schatten heller, leichter sind. Sie haben etwas Zitterndes, Unbestimmtes, das dem Dunst gleicht, der an schönen Sommertagen von der Erde aufsteigt. Rubens, dessen Art sehr förmlich ist, macht seine Frauen und Kinder älter.

Grau und erdige Farben. Der Feind jeder Malerei ist das Grau. Die Malerei wird fast immer grauer aussehen, als sie ist, weil sie schräg zum Lichte zu stehen kommt.

Pinselführung. Viele Meister haben vermieden, sie merken zu lassen, sicherlich in der Meinung, sich dadurch der Natur zu nähern, die ja thatsächlich keine Pinselstriche

aufweist. Die Pinselführung ist ein Mittel wie jedes Andere, um seine Idee in der Malerei wiederzugeben. Sicher kann eine Malerei sehr schön sein, ohne dass man die Pinselführung sieht; aber es ist kindisch, zu glauben, dass man sich dadurch dem Eindrucke der Natur nähert. Da könnte man ja ebensogut kolorierte Reliefs auf seinem Bilde anbringen, unter dem Vorwande, dass die Körper rund sind.

Es giebt in jeder Kunst allgemein adoptierte Ausdrucksmittel und man ist ein unvollkommener Kenner, wenn man in diesen Andeutungen des Gedankens nicht zu lesen vermag. Zum Beweise sehen wir, dass der Laie die glattesten Bilder allen anderen vorzieht, und zwar weil sie glatt sind. Übrigens hängt in dem Werke eines wirklichen Meisters alles von der Distanz ab, aus der das Bild gesehen werden soll. Auf eine gewisse Distanz gehen die Pinselstriche zusammen, aber sie geben der Malerei einen Nachdruck, den die verschmolzenen Töne nicht hervorbringen können. Wenn man übrigens das ausgeführteste Bild ganz aus der Nähe ansieht, so wird man noch Spuren von Pinselstrichen und Druckern entdecken ... Man käme da zu dem Schlusse, dass eine breitgestrichene Skizze nicht so gut gefallen könnte, wie ein sehr ausgeführtes Bild oder vielmehr ein Bild, ohne jede Spur von Pinselführung, denn es giebt recht viele Bilder, bei denen man gar keinen Pinselstrich sieht und die doch durchaus nicht fertig sind.

Der Pinselstrich dient, in passender Weise angewendet, dazu, die verschiedenen Pläne der Objekte deutlicher

festzustellen. Ist der Pinselstrich kräftig und breit, dann bringt er sie nach vorn; im entgegengesetzten Falle lässt er sie zurücktreten. Sogar bei kleinen Bildern stört der Pinselstrich nicht. Man kann einen Teniers einem Mirees oder einem Van der Meer vorziehen.

Was soll man von den Meistern sagen, die in trockner Weise den Kontur betonen und die Pinselführung verstecken? In der Natur giebt es ebensowenig Kontur als Pinselstriche. Man muss immer wieder auf die konventionellen Mittel zurückkommen, die die Sprache jeder Kunst sind. Was ist denn eine Zeichnung in Schwarz und Weiss anders als eine Konvention, an die der Beschauer gewöhnt ist und die seine Phantasie nicht hindert, in dieser Übersetzung der Natur ein vollständiges Äquivalent zu sehen?

Ebenso verhält es sich mit dem Kupferstich. Es gehört kein sehr scharfes Auge dazu, um die Unmasse von Strichen zu sehen, deren Kreuzung die Wirkung hervorbringt, die der Kupferstecher erreichen will.

Es sind das mehr oder weniger sinnreich verteilte Pinselstriche, die, bald weit auseinanderstehend, um das Papier durchscheinen zu lassen, und den Ton durchsichtiger zu machen, bald dicht aneinander gerückt, um ihn stumpfer und fester erscheinen zu lassen, durch konventionelle, aber von dem Gefühl erfundene und geheiligte Mittel und ohne der Farbe zu bedürfen, alle Reichtümer der Natur wiedergeben, nicht für den rein physischen Sinn des Gesichtes, aber für die Augen des Geistes und der Seele. Sie geben den frischen Teint des jungen Mädchens, die Runzeln des Greises, das Weiche der Stoffe, die

Durchsichtigkeit des Wassers, die Weite des Himmels und der Gebirge. Wenn man sich darauf beruft, dass auf einigen Bildern der alten Meister nichts von Pinselführung zu sehen ist, so darf man nicht vergessen, dass die Zeit die Striche abschwächt. Viele Maler, die den Pinselstrich sorgfältig vermeiden unter dem Vorwande, dass es in der Natur nichts derartiges giebt, übertreiben den Kontur, der dort ebensowenig vorhanden ist. Sie glauben auf diese Weise eine Bestimmtheit zu erreichen, die aber nur auf die ungeübten Sinne der Halbkenner wirkt. Sie unterlassen es sogar, dank diesem groben, illusionsfeindlichen Mittel, das Relief gehörig auszudrücken; denn dieser gleichmässig starke Kontur hebt die Modellierung auf, indem er die Partieen, die bei jedem Gegenstand dem Auge am fernsten sind, nämlich die Konturen, nach vorn bringt.

Die übertriebene Bewunderung der alten Fresken hat viel zu dieser Neigung, den Kontur zu utrieren, beigetragen. Bei dieser Technik ist die Notwendigkeit, den Kontur mit grösster Bestimmtheit zu ziehen, durch die materielle Ausführung vorgeschrieben; übrigens muss man in dieser Technik, wie in der Glasmalerei, wo die Mittel noch konventioneller sind, in grossen Zügen malen. Der Maler sucht nicht sowohl durch die Wirkung der Farben, als durch die grosse Anordnung der Linien und ihre Harmonie mit denen der Architektur zu bestechen.

Die Plastik hat ihre Konvention wie die Malerei und der Kupferstich. Man fühlt sich durchaus nicht durch die Kälte gestört, die scheinbar aus der einförmigen Farbe des verwendeten Materials, das sie verwendet,

sei es Marmor, Holz, oder Stein, Elfenbein u. s. w., resultieren muss. Das Fehlen der Färbung bei den Augen, den Haaren, ist kein Hindernis für die Art des Ausdruckes, die diese Kunst gestattet. Die Isolierung der runden Figuren ohne Beziehung zu irgend einem Hintergrunde, die ganz anders starke Konvention der Basreliefs schaden ebensowenig. Ja, sogar auch die Plastik gestattet den Strich sehen zu lassen; die Übertreibung gewisser Höhlungen oder ihre Verteilung trägt zur Wirkung bei, wie z. B. die Löcher, die man statt einer fortlaufenden Linie mit dem Bohrer in gewisse Partieen der Haare oder des Beiwerks bohrt, und die auf eine gewisse Distanz ihre zu grosse Härte mildern und einen Schein von Leichtigkeit geben, namentlich in den Haaren, deren Wellenformen man durch genaue Nachbildung nicht wiedergeben kann.

In der Art, wie die Ornamente in der Architektur behandelt werden, findet man den Grad von Leichtigkeit und Illusion wieder, den der Strich hervorbringen kann. In der Manier der Modernen sind diese Ornamente genau gleichartig angefertigt, so dass sie, aus der Nähe gesehen, von tadelloser Korrektheit sind. In der richtigen Entfernung wirken sie dann kalt, oder überhaupt gar nicht. In der Antike dagegen muss man die Kühnheit und zugleich das Gefühl für Wirkung in diesen Kunstleistungen bewundern, diesen wirklichen Strich, der die Form im Sinne der Wirkung übertreibt, oder die Roheit gewisser Konturen abschwächt, um die verschiedenen Partieen zusammenzuschmelzen.

Verfall. Seit dem sechzehnten Jahrhundert, dem

Augenblick der Vollendung, sinken die Künste unaufhörlich tiefer und tiefer. Die Veränderung, die in den Geistern und den Sitten vorgegangen ist, ist mehr Schuld daran, als der Mangel an grossen Künstlern; denn weder im siebzehnten, noch achtzehnten, noch neunzehnten Jahrhundert fehlte es an grossen Talenten. Der allgemeine Mangel an Geschmack, die Bereicherung der Mittelklassen, die zunehmende Autorität einer unfruchtbaren Kritik, deren Eigentümlichkeit es ist, die Mittelmässigkeit zu ermutigen und die grossen Talente zu bekämpfen; die Richtung der Geister nach den nützlichen Wissenschaften hin, die wachsende Aufklärung, vor der sich die Gebilde der Phantasie verflüchtigen; alle diese Ursachen wirken zusammen, um die Künste mehr und mehr der Laune der Mode zu unterwerfen und ihnen jeden höheren Flug zu rauben.

Es giebt in jeder Civilisation nur einen Augenblick, in dem es der menschlichen Intelligenz gegeben ist, ihre ganze Kraft zu zeigen. Es scheint, als ob es während dieser kurzen Augenblicke, die man mit einem Blitz an einem dunkeln Himmel vergleichen kann, fast keinen Zwischenraum gäbe zwischen der Morgenröte dieses glänzenden Lichtes und seinem letzten Strahl. Die Nacht, die darauf folgt, ist mehr oder weniger tief, aber die Rückkehr zum Lichte ist unmöglich. Es wäre eine Renaissance der Sitten nötig, um eine Renaissance der Künste hervorzurufen; dieser Punkt ist zwischen zwei Barbareien gelegen, einer, deren Ursache die Unwissenheit ist, und einer anderen noch unheilbareren, die vom Übermass und dem Missbrauch der Kenntnisse herrührt. Das Talent

kämpft nutzlos gegen die Hindernisse, die ihm die allgemeine Gleichgültigkeit in den Weg legt.

Meer, Marinen. Die Marinemaler stellen das Meer im allgemeinen nicht gut dar. Man kann ihnen denselben Vorwurf machen, wie den Landschaftsmalern. Sie wollen zuviel Wissen zeigen. Sie machen Porträts von Wogen, wie die Landschaftsmaler Porträts von Bäumen, Terrains, Gebirgen u. s. w. geben. Sie beschäftigen sich nicht genug mit der Wirkung auf die Phantasie, welche durch die Masse der zu umständlichen Details, selbst wenn sie wahr sind, von dem Haupteindruck abgelenkt wird, der in der Weite und Tiefe besteht, von der die richtige Kunst eine Anschauung geben kann.

Interesse. Die Kunst, es auf den richtigen Punkt zu konzentrieren. Man darf nicht alles zeigen. Es scheint, dass das in der Malerei, wo sich der Geist nur das denken kann, was die Augen wahrnehmen, schwierig sei. Der Dichter opfert mühelos oder übergeht das Nebensächliche mit Stillschweigen. Die Kunst des Malers besteht darin, die Aufmerksamkeit nur auf das Wichtige zu lenken.

Opfer. Das, was man opfern muss. Eine Kunst, welche die Neulinge nicht kennen. Sie wollen alles zeigen.

Klassisch. Welche Werke darf man so benennen? Sicherlich diejenigen, welche bestimmt scheinen, in allen ihren Teilen als Muster, als Regel zu dienen. Ich möchte als klassisch alle regelmässigen Werke bezeichnen, alle, welche den Geist nicht nur durch eine genaue, oder grossartige, oder pikannte Malerei der

Gefühle und Dinge befriedigen, sondern auch durch die Einheit, logische Ordnung, mit einem Wort, durch alle diese Vorzüge, die die Wirkung verstärken, indem sie sie vereinfachen.

Shakespeare wäre demnach nicht klassisch, d. h. geeignet, in seinem Vorgehen, seinem System, nachgeahmt zu werden. Seine wunderbaren Partieen können seine Längen, seine ewigen Wortspiele, seine unangebrachten Beschreibungen nicht bemänteln und annehmbar machen. Übrigens hat er seine eigne Kunst für sich. Racine war für die Leute seiner Zeit ein Romantiker. Für uns ist er klassisch, d. h. vollkommen. Der Respekt vor der Tradition ist nur die Beachtung der Gesetze des Geschmacks, ohne welche keine Tradition von Dauer wäre.

Die Schule Davids gab sich, obgleich sie auf die Nachahmung der Antike begründet war, ganz zu Unrecht als die richtige klassische Schule aus. Gerade diese Nachahmung, die oft wenig intelligent ist, raubt dieser Schule die hauptsächlichste Eigenschaft der klassischen Schulen, nämlich die Dauer. Statt in den Geist der Antike einzudringen und ihr Studium mit dem der Natur zu vereinigen, war sie ersichtlich nur der Wiederhall einer Epoche, in der die Antike Mode geworden war.

Obgleich das Wort „klassisch“ Schönheiten von sehr hohem Rang in sich fasst, so kann man auch sagen, dass es eine Menge sehr schöner Werke giebt, auf die man diese Bezeichnung nicht anwenden kann. Viele Leute verbinden mit dem Begriff des Klassischen den einer gewissen Kälte. Es ist wahr, dass eine grosse Anzahl von Künstlern sich einbilden, klassisch zu sein,

weil sie kalt sind. Aus einem ähnlichen Grunde glauben manche Wärme zu besitzen, weil man sie Romantiker nennt. Die wahre Wärme besteht darin, den Zuschauer zu erwärmen.

Sujet. Bedeutung der Sujets. Sujets aus der Bibel immer neu; moderne Sujets schwierig zu behandeln, wegen des Fehlens des Nackten und der Armut der Kostüme. Die Originalität des Malers giebt den Sujets ihre Neuheit. Die Malerei hat nicht immer ein Sujet nötig. Die Malerei der Arme und Beine bei Géricault.

Wissen. Ob es für den Künstler notwendig ist, gelehrt zu sein. Wie man dieses Wissen unabhängig von der gewöhnlichen Praxis erwerben kann.

Man spricht viel davon, dass ein Künstler universell sein müsse. Man sagt uns, dass er die Geschichte, die Dichter, sogar die Geographie kennen müsse; all das ist nichts weniger als unnütz, aber ist ihm nicht unentbehrlicher, als jedem andern Menschen, der seinen Geist bilden will.

Er hat wirklich genug damit zu thun, in seiner Kunst Erfahrung zu sammeln, und diese Wissenschaft wird er, wenn er auch noch so eifrig ist, niemals völlig beherrschen.

Die Schärfe des Auges, die Sicherheit der Hand, die Kunst, ein Bild von der Untermalung bis zur letzten Vollendung zu führen, und so viele andere Gebiete, alle von der grössten Wichtigkeit, verlangen, dass man ihnen jeden Augenblick widme. Es giebt wenig Künstler, und ich spreche von denen, die diesen Namen wirklich verdienen, die nicht in der Mitte oder am Ende ihrer

Laufbahn bemerken, dass ihnen die Zeit fehlt, das, was sie nicht wissen, oder was man ihnen falsch oder unvollständig beigebracht hatte, zu erlernen.

Als Rubens im Alter von mehr als fünfzig Jahren als Gesandter zu dem Könige von Spanien geschickt wurde, verwendete er die Zeit, die ihm seine Geschäfte liessen, dazu, die prächtigen italienischen Originale, die man noch jetzt in Madrid sieht, zu kopieren. In seiner Jugend hat er ungeheuer viel kopiert. Dieses Kopieren, das von den modernen Schulen vollständig vernachlässigt wird, verschaffte ihm sein riesiges Wissen.

Kopie, kopieren. War die Erziehung fast aller grossen Meister. Man erlernt zuerst die Manier seines Meisters, wie ein Lehrling ein Messer zu machen lernt, ohne seine Originalität zu zeigen. Dann kopierte man alles, was einem von den Werken gleichzeitiger oder früherer Künstler in die Hände fiel. Die Malerei war zuerst ein richtiges Handwerk. Man war Bildermacher, wie man Glaser oder Tischler war. Die Maler malten Schilde, Sättel, Fahnen. Diese ersten Maler waren mehr Handwerker als wir; sie lernten erst gründlich das Handwerk, ehe sie daran dachten, Karriere zu machen. Heute ist das Gegenteil der Fall.

Vorwort eines Wörterbuches. Die alphabetische Reihenfolge, die der Autor angenommen hat, führt ihn dazu, dieser Folge von Erklärungen den Namen Wörterbuch zu geben. Dieser Titel würde thatsächlich nur für ein möglichst vollständiges Buch passen, das über alle Fragen der Kunst, in ausführlichen Artikeln Auskunft erteilt. Kann ein einziger Mensch die zu dieser Aufgabe nötigen

Kenntnisse besitzen? Zweifellos nein. Es sind das hier Erklärungen, die der Verfasser in der Form, die ihm, im Hinblick auf seine knappe Zeit, die er zum Teil auf andere Arbeiten verwendet, als die bequemste erschien, zu Papier gebracht hat. Vielleicht folgte er darin auch einer unüberwindlichen Scheu, die ihn davon zurückhielt, sich in die Komposition eines Buches einzulassen. Ein Wörterbuch ist kein Buch; es ist ein Instrument, ein Werkzeug zur Anfertigung von Büchern oder anderen Werken. Sind die Artikel in dieser Weise eingeteilt, so kann der Autor das Material ausdehnen oder einengen, je nach seinem Belieben oder manchmal auch nach dem Belieben seiner Faulheit. Er unterdrückt so die Übergänge, die notwendige Verschmelzung der Teile, die Ordnung, in der sie verteilt sein müssen.

Obgleich der Verfasser bekennen muss, dass er vor dem Buche im eigentlichem Sinne grossen Respekt hat, so empfand er doch, wie viele andere Leser, oft eine Art Schwierigkeit, alle die Ausführungen und die Verkettungen eines Buches, selbst wenn es gut ist, aufmerksam zu verfolgen.

Ein Bild sieht man mit einem Blicke, wenigstens in seiner Gesamtwirkung und den Hauptpartieen. Für einen Maler, der an dieses für das Verständnis des Werkes so günstige Moment gewöhnt ist, ist das Buch wie ein Gebäude, worin er, wenn er es einmal betreten, all den verschiedenen Sälen, aus denen es besteht, nach einander die gleiche Aufmerksamkeit schenken muss ohne die zu vergessen, die er hinter sich gelassen hat und nicht, ohne zu versuchen, aus dem, was er schon kennt, den Schlusseindruck zu erraten.

Man hat gesagt, die Flüsse seien Wege, die gehen. Man könnte von den Büchern sagen, sie seien in Bewegung befindliche Teile von Bildern, von denen einer auf den andern folgt, ohne dass es möglich wäre, sie auf einmal zu übersehen. Um das Band zu erfassen, das sie zusammenhält, ist bei dem Leser fast eben so viel Intelligenz erforderlich, wie bei dem Autor. Wenn es sich um ein Werk der Phantasie handelt, das sich nur an die Einbildungskraft wendet, so kann diese Aufmerksamkeit ein Vergnügen sein; ebenso bei einer gut komponierten Geschichte; die notwendige Folge der Ereignisse und ihre Konsequenzen bilden eine natürliche Verkettung, der der Geist mühelos folgt. Mit einem didaktischen Werke aber verhält es sich anders. Da das Verdienst eines solchen Werkes in seiner Nützlichkeit beruht, so muss der Leser es in allen seinen Teilen verstehen und den Sinn herausziehen, der sich auf ihn bezieht. Je leichter er die Lehre des Buches ableiten kann, desto mehr Nutzen wird ihm seine Lektüre bringen.

Giebt es nun ein einfacheres, aller Rhetorik feindlicheres Mittel, als die Einteilung des Stoffes, wie sie ein Wörterbuch ganz natürlich darbietet?

Dieses Wörterbuch soll mehr den philosophischen als den technischen Teil behandeln. Das kann bei einem Maler, der über Kunst schreibt, merkwürdig erscheinen; viele Halbgelehrten haben die Philosophie der Kunst behandelt. Ihre tiefe Unkenntnis des Technischen schien ihnen bei ihrer Meinung, dass die Beschäftigung mit dieser Lebensfrage jeder Kunst bei

dem Künstler von Beruf ein Hindernis für ästhetische Forschungen sei, ein Vorzug. Sie scheinen sich fest eingebildet zu haben, dass ihre tiefe Unkenntnis des Technischen sie befähige, sich zu rein metaphysischen Betrachtungen zu erheben, mit einem Wort, dass die Beschäftigung mit dem Handwerk die Künstler von Beruf ungeeignet mache, sich zu den Gipfeln der Ästhetik und der reinen Betrachtungen, die dem Profanen unerreichbar sind, aufzuschwingen. Wo wäre die Kunst, bei welcher Ausführung und Erfindung nicht völlig Hand in Hand gingen? In der Malerei, in der Poesie verschmilzt die Form mit der Idee. Von den Lesern lesen die einen, um sich zu unterrichten, die andern, um sich zu zerstreuen. Obgleich der Verfasser dem Metier angehört und soviel davon weiss, wie eine lange Praxis, unterstützt von vielen persönlichen Betrachtungen, einen lehren kann, so wird er doch auf diesen Teil der Kunst weniger Nachdruck legen. Er wird auch im Fache der Ästhetik Eingriffe in das Gebiet der Kritiker thun, die sicherlich glauben, dass die Praxis nicht nötig ist, um sich in spekulativen Betrachtungen über die Kunst zu ergehen.

Kupferstich. Der Kupferstich ist eine Kunst, die verschwindet, aber sein Verfall ist nicht ausschliesslich auf die mechanischen Verfahren zurückzuführen, die man jetzt vielfach anwendet, weder auf die Photographie noch auf die Lithographie, die ihn längst nicht ersetzen kann, aber bequemer und weniger kostspielig ist.

Die ältesten Stiche sind vielleicht die ausdrucksvollsten. Lucas von Leyden, Albrecht Dürer, Marc-

Anton sind wirkliche Kupferstecher in dem Sinne, dass sie vor allem den Geist des Malers, den sie reproduzieren, wiedergeben wollen. Viele dieser genialen Männer haben ihre eigene Erfindungen gestochen und konnten ganz natürlich ihrer Empfindung nachgehen, ohne sich damit beschäftigen zu müssen, eine fremde Impression zu übersetzen. Die übrigen, die das Werk eines andern Künstlers wiederzugeben suchten, vermieden sorgfältig mit ihrer Manier zu glänzen und eine Handfertigkeit zu entfalten, die nur bezweckt hätte, die Aufmerksamkeit von der Wirkung abzulenken.

Dann fing die Vervollkommnung des Werkzeugs an, d. h. der materiellen Ausdrucksmittel.

Der Kupferstich ist eine wirkliche Übersetzung, d. h. die Kunst, eine Idee von einer Kunst in eine Andere zu übertragen, wie der Übersetzer ein Buch aus einer fremden Sprache in die Seinige übersetzt. Die Sprache des Kupferstechers, und darin zeigt sich sein Genie, besteht nicht nur darin, durch das Mittel seiner Kunst die Effekte der Malerei, die wie eine andere Sprache ist, wiederzugeben.

Er hat, wenn man so sagen darf, seine eigene Sprache, die seinem Werke einen persönlichen Stempel aufdrückt und die in einer getreuen Übersetzung des wiederzugebenden Werkes seine persönliche Empfindung zur Geltung bringt.

Freskomalerei. Man darf nicht glauben, dass diese Technik schwieriger als die Ölmalerei sei, weil sie prima ausgeführt werden muss. Der Freskomaler macht sozusagen geringere Ansprüche an sich; er weiss, dass

der Beschauer keine von den Finessen von ihm fordert, die man in andern Ausführungsarten nur durch komplizierte Arbeiten erreicht. Er richtet sich darauf ein, die definitive Arbeit durch Vorarbeiten abzukürzen. Wie könnte er die geringste Einheit in ein Werk bringen, das er wie eine Mosaik in nebeneinander gestellten Stücken ausführt, ohne dass es möglich wäre, das heute gemalt mit dem von gestern zusammenzustimmen, da sich jeder Ton im Auftrocknen verändert, wenn er sich nicht vorher von der Gesamtwirkung seiner Bilder genau Rechenschaft gegeben hätte? Das ist die Aufgabe des Kartons oder der Zeichnung, auf dem er im voraus die Linien, die Wirkung und sogar die Farbe studiert.

Ebensowenig darf man alles wörtlich nehmen, was man uns von der wunderbaren Leichtigkeit sagt, womit diese Freskenmacher alle Hindernisse überwanden. Es giebt fast kein einziges Stück Freskomalerei, das seinen Schöpfer soweit befriedigte, dass er auf Retouchen verzichtete; selbst auf den berühmtesten Werken sind sie zahlreich vorhanden. Und was kommt es schliesslich darauf an, ob ein Werk leicht entstanden ist? Es kommt nur darauf an, dass es die volle Wirkung thut, die man erwarten darf. Nur muss man zum Nachteil der Freskomalerei sagen, dass diese Retouchen, die in einer Art Wasserfarbe und manchmal sogar in Öl gemacht wurden, mit der Zeit von dem Übrigen abstechen und die Solidität beeinträchtigen können. Die Freske verbleicht mit der Zeit und wird immer trüber. Nach hundert oder zweihundert Jahren kann man eine Freske kaum noch beurteilen und entscheiden, was durch die Zeit verändert worden ist.

Die Veränderungen, denen sie unterworfen ist, sind denen, die Ölbilder erleiden, gerade entgegengesetzt. Das Schwarz- und Dunkelwerden der Letzteren rührt von der Verkohlung des Öls und noch mehr von schmutzig gewordenem Firniss her. Die Freske dagegen, deren Basis der Kalk ist, erleidet durch die Feuchtigkeit des Ortes, an dem sie sich befindet, oder durch die Feuchtigkeit der Atmosphäre eine merklich fühlbare Abschwächung der Farben. Jeder, der Fresko malte, hat bemerkt, dass sich von einem Tage zum anderen auf der Oberfläche der in Gefässen aufbewahrten Farben eine Art weisslichen Häutchens und etwas wie ein grauer Schleier bildete. Diese Erscheinung, die auf einer grösseren Masse derselben Farbe deutlicher hervortritt, bildet sich mit der Zeit auf der Malerei selbst, legt gewissermassen einen Schleier darüber und macht sie unharmonisch; denn diese Abschwächung tritt besonders bei den Farben auf, in denen der Kalk vorherrscht, die anderen, die weniger davon enthalten, bleiben lebhafter und bringen durch ihre relative Roheit eine Wirkung hervor, die nicht in der Absicht des Malers lag. Aus dem eben erwähnten Übelstand wird man leicht den Schluss ziehen, dass die Freskomalerei für unser Klima, wo die Luft viel Feuchtigkeit enthält, nicht passt. Das warme Klima schadet ihr in einer anderen Beziehung, die vielleicht noch mehr von Bedeutung ist.

Einer der grössten Übelstände dieser Art ist die Schwierigkeit, den Grund an der Mauer zu befestigen (man muss eine summarische Beschreibung der Freskotechnik vorausschicken). Die grosse Trockenheit ist hier

ein Missstand, der unmöglich zu bekämpfen ist. Jede Freske sucht sich mit der Zeit von der Mauer, auf die sie gemalt ist, loszulösen; das ist das gewöhnlichste und das unvermeidlichste Ende.

Untermalung. Es ist schwierig zu sagen, worin die Untermalung z. B. eines Tizian bestand. Bei ihm ist der Auftrag so wenig sichtbar, die Hand des Arbeiters verschwindet so vollständig, dass die Wege, die er einschlug, um zu dieser Vollendung zu gelangen, ein Geheimnis bleiben. Man kennt von ihm untermalte Bilder, die aber alle verschieden sind. Die einen sind einfache Grisaillen. Die andern sind fast wie gezimmert mit grossen Strichen und fast rohen Tönen; er nannte das: das Bett der Malerei machen. (Gerade das ist es, was David und seiner Schule vollständig fehlt.) Aber ich glaube nicht, dass eine von diesen Untermalungen uns den Mitteln auf die Spur bringen kann, die er anwendete, um das Bild zu dieser sich immer gleichen Manier zu führen, die wir bei seinen Werken bemerken, wenn auch der Ausgangspunkt noch so verschieden war.

Correggios Malerei bietet ungefähr dasselbe Problem, obgleich der elfenbeinerne Ton seiner Bilder und die Zartheit der Kontraste uns glauben lassen, dass er fast immer mit einer Grisaille anfing. (Von Prud'hon sprechen, von der Schule Davids; in dieser Schule existiert die Untermalung überhaupt nicht, denn man kann die einfachen Lasuren, die nichts sind als eine bestimmtere Zeichnung und später ganz durch die Malerei bedeckt werden, nicht mit diesem Namen bezeichnen.)

Einfall. (Erster Einfall.) Die ersten Linien, mit denen ein geschickter Meister seinen Gedanken andeutet, enthalten im Keime alles, was das fertige Werk auszeichnen wird. Rafael, Rembrandt, Poussin — ich nenne mit Absicht gerade diese, weil sie besonders durch ihre Erfindung gross waren — werfen einige Striche auf das Papier, von denen scheinbar nicht ein einziger gleichgültig ist. Für sachverständige Augen ist schon überall Leben, und nichts in der Entwickelung dieses anscheinend so vagen Themas wird sich von dieser Konzeption entfernen, die kaum entstanden und schon vollendet ist.

Es giebt Talente, die diese Lebendigkeit und besonders diese Klarheit im Erwachen des Gedankens zum Licht nicht besitzen. Bei diesen letzteren ist die Ausführung nötig, um dem Bilde Leben einzuhauchen. Bei ihnen spielt im allgemeinen die Nachahmung eine grosse Rolle. Die Gegenwart des Modells ist ihnen unentbehrlich. Sie gelangen auf einem anderen Wege zu einer der Höhen der Kunst.

In der That, wenn man Tizian, Murillo, van Dyk die erstaunliche Vollendung in der Wiedergabe der lebenden Natur nimmt, diese Ausführung, die Kunst und Künstler vergessen lässt, so wird man in der Erfindung des Sujets oder in der Anordnung oft nur ein uninteressantes Motiv finden, das der Zauberer jedoch durch die Poesie seiner Farbe und die Wunder seines Pinsels zu beleben versteht. Aus diesem Thema, dessen kalte und nackte Skizze uns garnichts sagt, entwickelt er nun ausserordentliche Plastik, Harmonie der Nüance, Luft und Licht, alle Wunder der Illusion.

Man stelle sich vor, was der erste Einfall zu dem wundervollen Bilde „Die Pilger von Emmaus“ von Paul Veronese gewesen sein mochte. Man kann sich nichts Kälteres denken als diese Komposition, die noch kälter wirkt durch die Gegenwart dieser nicht zu dem Vorgang gehörigen Personen, dieser Familie von Stiftern, die sich der merkwürdigsten Konvention zufolge hier befindet, dieser kleinen Mädchen in Brokatkleidern, die auf dem sichtbarsten Ort des Bildes mit einem Hunde spielen; so viele Gegenstände, Kostüme, Architektur u. s. w., die gegen alle Wahrscheinlichkeit sind.

Sehen wir dagegen die Zeichnung von Rembrandt zu diesem Gegenstande, den er mehrmals und mit Vorliebe behandelt hat. Er lässt vor unsern Augen den Blitz aufleuchten, der in dem Augenblick, als der göttliche Meister das Brot bricht und sich verwandelt, die Jünger blendet. Der Ort ist einsam, keine störenden Zeugen bei dieser wunderbaren Erscheinung. Tiefes Erstaunen, Respekt, Schrecken malen sich in diesen Linien, die die Empfindung auf dieses Kupfer geworfen hat, und die, um uns zu ergreifen, nicht des Zaubers der Farbe bedürfen.

In dem ersten Pinselstrich, den Rubens an seiner Skizze machte, sehe ich Mars oder Bellona; die Furien schütteln ihre Schlangenhaare, die friedlichen Gottheiten eilen weinend sie aufzuhalten oder fliehen bei ihrem Nahen; die Bogen, die zerstörten Gebäude, die Flammen der Feuersbrunst. Mein Geist scheint in diesen kaum angedeuteten Linien meinem Auge voranzueilen und den Gedanken zu erfassen, fast ehe er eine Form an-

genommen hat. Rubens zeichnet die erste Idee seines Sujets mit seinem Pinsel, wie Rafael oder Poussin mit ihrer Feder oder ihrem Stifte. Wehe dem Maler, der zu früh einige Partieen der Skizze beendet! Es ist eine sehr grosse Sicherheit nötig, um nicht diese Partieen ändern zu müssen, wenn die andern Teile auf denselben Grad von Fertigkeit gebracht sind.

Das Schreckliche. Die Empfindung des Schrecklichen und noch mehr die des Schauerlichen kann man nicht lange ertragen. Es ist dasselbe wie mit dem Übernatürlichen. Ich lese seit einigen Tagen eine Geschichte von Edgar Poe, wo einige Schiffbrüchige fünfzig Seiten hindurch in der schauerlichsten und verzweifeltsten Situation sind. Das ist unerträglich. Da erkennt man den schlechten Geschmack der Ausländer. Die Engländer, die Deutschen, alle diese antilateinischen Völker haben keine Litteratur, weil sie keinen Begriff von Geschmack und Mass haben. Mit der interessantesten Situation langweilen sie einen zu Tode.

Sogar Clarissa, die zu einer Zeit erschien, als in England ein Abglanz des französischen Anstandes existierte, konnte nur jenseits des Kanals geschrieben werden. Walter Scott, Cooper in noch störenderer Weise, überschütten uns mit Einzelheiten, die jedes Interesse ertöten. Das Schreckliche ist in der Kunst eine Begabung wie die Grazie. Der Künstler, der versucht, diese Empfindung auszudrücken, ohne dafür geboren zu sein, ist noch lächerlicher als ein Mensch, der sich gegen seine Natur leicht machen will. Wir sprachen an anderer Stelle von der Figur des Todes, die Pigalle

für sein Grabmal des Marschalls von Sachsen erfunden hat. Da wäre das Schreckliche am Platze gewesen. Nur Shakespeare konnte die Geister sprechen lassen.

Michelangelo — die antiken Masken und Géricault. Das Schreckliche ist wie das Erhabene, man darf es nicht missbrauchen.

Grundierung. Allem Anschein nach waren die Grundierungen der alten vlämischen Schulen alle einander gleich. Rubens änderte daran nichts, sondern richtete sich beständig nach ihrem Vorbild. Der Grund war hell, und da die Schulen fast ausschliesslich auf Holz malten, glatt. Der Gebrauch der runden Pinsel überwog den der Borstenpinsel bis zu den modernen Schulen.

*

Wirkung auf die Phantasie. Byron sagte, dass die Dichtungen von Campbell zu sehr nach der Arbeit schmeckten . . . der Glanz des ersten Wurfes ist verloren gegangen. Mit den Bildern verhält es sich genau ebenso wie mit den Dichtungen, sie dürfen nicht zu fertig sein. Es kommt nur auf den Eindruck an, ganz gleich wie man ihn erzielt.

*

Verbindung. Wenn wir die uns umgebende Natur betrachten, sei es eine Landschaft oder ein Interieur, so bemerken wir zwischen den Gegenständen eine Art Verbindung, welche durch die umhüllende Atmosphäre und Reflexe aller Art gebildet wird, die jedes Objekt sozusagen an einer Art allgemeiner Harmonie teilnehmen lässt. Es ist das ein Reiz, auf den die Malerei

nicht verzichten kann. Doch haben durchaus nicht alle und nicht einmal alle grossen Maler darauf geachtet. Die meisten scheinen nicht einmal in der Natur diese notwendige Harmonie bemerkt zu haben, die einem Werke der Malerei eine Einheit verleiht, welche die Linien allein trotz dem sinnreichsten Arrangement nicht zu schaffen vermögen.

Es erscheint fast überflüssig zu sagen, dass die Maler, die wenig nach Wirkung und Farbe fragen, sich darum gar nicht bekümmert haben; aber überraschend ist es, dass bei vielen grossen Koloristen diese Qualität sehr oft vernachlässigt ist und sicherlich durch einen Mangel an Gefühl dafür.

*

Phantasie. Sie ist die wichtigste Eigenschaft des Künstlers. Dem Amateur ist sie nicht weniger nötig. Ich begreife nicht, wie ein Mensch ohne Phantasie Bilder kaufen kann; er ersetzt jedenfalls das, was ihm in obiger Beziehung fehlt, durch Eitelkeit. Nun besitzen, so merkwürdig es erscheinen mag, die meisten Menschen keine Spur von Phantasie. Sie haben nicht nur nichts von dieser glühenden oder eindringlichen Einbildungskraft, die ihnen die Dinge lebhaft malte, die ihnen sogar ihre Ursachen aufdeckte, sondern sie haben nicht einmal das klare Verständnis für Werke, in denen diese Phantasie dominiert. Die Anhänger des Grundsatzes der Sensualisten, dass nil in intellectu quod non fuerit prius in sensu behaupten diesem Prinzip zufolge, dass die Phantasie nur eine Art Erinnerung sei. Sie werden indessen zugeben müssen, dass alle Menschen

Eindrücke und Gedächtnis haben, sehr wenige aber die Phantasie, die sich doch aus diesen beiden Elementen zusammensetzen soll. Die Phantasie des Künstlers stellt sich nicht nur dies oder jenes Objekt vor, sie kombiniert sie auch für den zu erreichenden Zweck; sie macht Gemälde, Bilder, die sie nach ihrem Gefallen komponiert. Wie sollte man durch Erfahrung diese Fähigkeit der Komposition erlangen können?

*

Pastosität. Das wahre technische Talent muss darin bestehen, aus den materiellen Mitteln den grösstmöglichen Nutzen für die Wirkung zu ziehen. Jede Art hat ihre Vorteile und Nachteile. Um nur von der Ölmalerei, der vollkommensten und an Hilfsmitteln reichsten Technik zu sprechen, so ist es wichtig, zu studieren, wie sie von den verschiedenen Schulen behandelt wurde, und zu sehen, welchen Vorteil man aus diesen verschiedenen Manieren ziehen kann. Aber man kann sich, ohne sich in das Detail jeder dieser Manieren einzulassen, a priori davon Rechenschaft geben. Was die Vorzüge dieser Technik (der Ölmalerei), welche die grossen Meister auf verschiedene Weise zur Vollkommenheit geführt haben, ausmacht, ist: 1. Die Intensivität, welche die dunkeln Töne bewahren, die man weder bei der Leimfarbe, noch in der Freskomalerei, noch in der Aquarellmalerei, noch, mit einem Wort, bei irgend einer Wasserfarbenmalerei findet, da das Wasser, hier das einzige Agens, das die Farben auflöst, sie, wenn es verdunstet, viel heller auftrocknen lässt: Die Ölmalerei hat die Eigenschaft, die Farben frisch zu erhalten, so dass

man sie ineinander malen kann. 2. Die Möglichkeit, den Umständen nach bald Lasuren, bald Pastositäten anzuwenden, was die Wiedergabe sowohl der stumpfen, als der durchsichtigen Stellen unvergleichlich erleichtert. 3. Die Möglichkeit, die Malerei nach Belieben zu übergehen ohne sie zu zerstören und die Kraft der Wirkung zu verstärken oder die Roheit der Töne zu mildern. 4. Das lange Nassbleiben der Farben, das dem Künstler das Malen erleichtert, u. s. w.

Mehrere Nachteile. Einfluss des Firnisses; Notwendigkeit, mit dem Retouchieren zu warten.

Es ist nötig, den Kontrast zwischen Pastosität und Lasur so zu berechnen, dass dieser Kontrast noch sichtbar ist, selbst wenn das Bild durch häufiges Firnissen glatt geworden ist.

Interesse. Interesse in ein Werk zu legen, ist das Hauptziel, das sich der Künstler steckt; nur durch die Vereinigung vieler Mittel gelangt er dahin. In einer ungeschickten Hand kann sogar ein interessantes Sujet sein Interesse einbüssen; während das scheinbar Uninteressante unter der Hand eines Meisters Interesse und Spannung erweckt. Dem grossen Meister sagt ein Instinkt, wo das Hauptinteresse seiner Komposition ruht. Er muss die Kunst, zu gruppieren, die der Lichtverteilung, die Kunst, bald lebhaft, bald sparsam zu kolorieren, beherrschen, muss hier etwas zu opfern, dort die Wirkungsmittel zu vervielfältigen verstehen, wenn es ihm gelingen soll, Interesse zu erwecken. Strenge Richtigkeit oder Übertreibung, Reichtum wie Knappheit an Einzelheiten, Zusammenhalten wie Auflösen der

Massen, mit einem Wort, die ganzen Hilfsmittel der Kunst sind unter der Hand des Künstlers wie die Tasten eines Klaviers, denen er gewisse Töne entlockt, während er andere schlummern lässt.

Die Hauptquelle des Interesses kommt aus der Seele und geht unwiderstehlich zur Seele des Beschauers. Nicht etwa, dass jedes interessante Werk in gleicher Weise jeden Beschauer ergriffe aus dem Grunde, weil jedermann eine Seele besitzen soll; nur auf eine feinfühlige und phantasievolle Person kann ein Werk wirken.

Diese beiden Fähigkeiten sind dem Beschauer ebenso unentbehrlich wie dem Künstler, nur in verschiedenem Masse.

Manirierte Talente können nicht wirklich interessieren. Sie können die Neugier reizen, einer momentanen Mode schmeicheln, sich an Leidenschaften wenden, die nichts mit der Kunst gemein haben; aber da der Hauptcharakter der Manier der Mangel an Ehrlichkeit ist, in der Empfindung, wie in der Wiedergabe, so müssen sie uns kalt lassen; denn unsere Einbildungskraft ist ja nichts anderes als ein Spiegel, der die uns umgebende Natur auffängt und sie von allem läutert, was der Seele den Genuss an ihr verkümmern könnte.

Wohl nur die Meister können Interesse erregen, aber sie thun es auf verschiedene Weise, nach der besonderen Art ihres Genies. Es wäre unsinnig, von einem Rubens das Interesse zu verlangen, welches ein Lionardo oder ein Rafael durch Einzelheiten, wie Hände, Köpfe, in denen Richtigkeit mit Ausdruck vereinigt ist, zu erregen weiss. Es wäre ebenso vergeblich, von diesen

Letzteren die Gesamtwirkung, die Verve, die Breite zu verlangen, welche die Werke des brillantesten aller Maler auszeichnen. Der Tobias von Rembrandt hat nicht dieselben Vorzüge wie irgend ein Bild von Tizian, in welchem die vollendete Ausführung der Einzelheiten der Wirkung des Ganzen durchaus nicht schadet, das aber die Phantasie nicht in jenen Aufruhr, jene Verwirrung versetzt, welche wir vor einem Bilde Rembrandts, durch das Naive und Seelische der Charaktere, das Merkwürdige und Überwältigende gewisser Eindrücke empfinden. Bei David bestand das Verdienst darin, sein Modell gut zu kopieren und sich dabei mit Fragmenten aus der Antike zu behelfen, um ihm seine Gewöhnlichkeit zu nehmen.

Correggio dagegen warf nur einen Blick auf die Natur, um allzu grosse Entgleisungen zu verhindern.

Sein ganzer Zauber, alles, was er an Macht und genialen Zügen besitzt, entströmte seiner Phantasie, und weckt einen Widerhall in der Phantasie derer, die ihn verstehen können.

*

Eklekticismus in der Kunst. Dieses pedantische Wort, das durch die Philosophie unseres Jahrhunderts in die Sprache aufgenommen worden ist, passt recht gut auf die gemässigten Versuche gewisser Schulen. Man könnte den Eklekticismus das französische Banner par excellence in den zeichnenden Künsten und in der Musik nennen. Die Deutschen und die Italiener hatten in ihrer Kunst scharf unterschiedene Vorzüge, die einander oft antipathisch sind. Die Franzosen scheinen jederzeit versucht zu haben, diese Extreme zu versöhnen, indem sie

das, was sie Misstönendes hatten, abschwächten. Darum sind auch ihre Werke weniger frappant. Sie wenden sich mehr an den Geist als an die Empfindung. In der Musik und in der Malerei stehen sie allen andern Schulen nach. Sie bringen in ihren Werken in kleinen Dosen eine Summe von Qualitäten, die sich bei den anderen ausschliessen, bei ihnen aber dank ihrem Temperamente zusammengehen.

*

Empfindung. Die Empfindung verrichtet Wunder. Durch sie macht ein Kupferstich, eine Lithographie auf die Phantasie den Eindruck der Malerei. In dem Grenadier von Charlet sehe ich den Ton durch den Stift hindurch; mit einem Wort, ich will nichts anderes als das, was ich sehe. Mir scheint, als ob die Farbe, die Malerei mich stören, der Wirkung des Ganzen schaden würde.

Die Empfindung ist der sinnvolle Strich, der zusammenfasst, der das Äquivalent giebt.

*

Schule, Schule machen. Mittelmässige Männer oder wenigstens Männer zweiten Ranges haben Schule machen können, während sehr grosse Männer dieses Vorzugs, sofern es einer ist, nicht teilhaftig wurden. Vor achtzig Jahren waren es die Vanloo, die den römischen Preis austeilten und deren Stil unumschränkt herrschte. In diesem Augenblicke trat ein Talent auf, das ihre Prinzipien eingesogen hatte und sich durch ganz andere Prinzipien auszeichnen sollte. David reformiert die Kunst, aber das Verdienst gebührt nicht nur seiner eigenen Origi-

nalität. Es waren schon mehrere Versuche gemacht worden, durch Mengs und andere. Die Entdeckung der Malereien von Herculanum lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Schönheit der Antike. Nun kommt David, mehr Denker als Erfinder, mehr Sektierer als Künstler, erfüllt von den modernen Ideen, die überall gährten und die zur Bewunderung der Alten führten.

Der verweichlichte und leichte Stil der Vanloo hatte ausgespielt.

Hundertundsechzig Jahre vorher, als die Schule Lebruns auf ihrer Höhe stand, war es einem ganz anders originellen Genie als dem Davids nicht geglückt, dieses Ziel zu erreichen. Alles Genie Pugets, sein ganzer Schwung, seine ganze Kraft, die er aus dem Studium der Natur schöpfte, konnten gegen die Coysevoix, die Coustou, diese ganze selbst sehr bedeutende, aber doch schon manirierte und verflachte Richtung nicht Schule machen.

*

Ausführung. Ihre Bedeutung. Das Unglück der Bilder Davids und seiner Schule ist, dass sie diese wertvolle Eigenschaft, ohne welche der Rest unvollkommen und fast wertlos ist, vollständig vermissen lassen. Man kann in ihnen eine grosse Zeichnung bewundern, manchmal, wie bei Gérard, ein gewisses Gleichgewicht; Grösse, Leidenschaft, Pathos, wie bei Girodet, ein echtes antikes Gefühl bei David selbst, z. B. in den Sabinerinnen; aber der Reiz, den die Hand des Arbeiters allen diesen Vorzügen verleiht, fehlt ihren Werken.

Prud'hon ist der einzige Maler aus dieser Zeit,

dessen Ausführung nicht hinter der Idee zurückbleibt und der durch jene Seite des Talents gefallen kann, die man die Materielle nennt, die aber trotz alledem ganz Empfindung, ganz ideal ist gerade wie die Konzeption, die sie notwendigerweise ergänzen soll.

*

Moderner Stil (in der Litteratur). Der moderne Stil ist schlecht; Alles ist von Sentimentalität und malerischen Schilderungen überwuchert. Wenn ein Admiral seine Seeabenteuer erzählt, so thut er es im Stile eines Romanschreibers, fast eines Menschenfreundes. Man zieht alles in die Länge, macht alles poetisch. Man will bewegt, durchdrungen erscheinen und glaubt mit Unrecht, dass dieser ewige Dithyrambus den Geist des Lesers gewinnen und ihm einen grossen Begriff von dem Autor und besonders von seiner Herzensgüte geben wird. Die Memoiren, sogar die Geschichtswerke, sind abscheulich. Die Philosophie, die Wissenschaften, alles, was über diese verschiedenen Materien geschrieben wird, trägt das Gepräge dieser falschen Farbe, dieses Darlehnstils. Es ärgert mich das für unsere Zeitgenossen. Die Nachwelt wird in dem, was sie hinterlassen, besonders in den Porträts, die sie von sich selbst gemacht haben, keine aufrichtigen Dokumente suchen. Sogar das wunderbare Geschichtswerk Thiers' trägt den Stempel dieses weinerlichen Stils, der immer bereit ist, auf dem Wege stehen zu bleiben, und über den Ehrgeiz der Eroberer, über die Rauheit der Jahreszeiten, über die menschlichen Leiden zu ächzen.

Alles klingt wie Predigten oder Elegieen. Nichts Männliches oder Zweckentsprechendes. Alles nimmt zu viel Platz weg und wird, statt einfach erzählt zu werden, pädagogisch deklamiert. —

Gegensätze. Granet sagte, die Malerei bestände darin, Schwarz gegen Weiss und Weiss gegen Schwarz zu setzen.

Die Antike und die holländischen Schulen. Man wird sich wundern, dem Anschein nach so verschiedene Produktionen, die so verschieden nach der Zeit, aber weniger verschieden, als man glaubt, durch den Stil und den Geist sind, in dem sie erschaffen worden, unter einem Titel vereint zu finden.

*

Antike. Woher kommt dieser vollendete Geschmack, der nur in der Antike zu finden ist? Vielleicht, weil wir alles mit ihr vergleichen, was man im Glauben, sie nachzuahmen, gemacht hat. Aber was kann man mit ihr überhaupt vergleichen, von dem Vollendetsten, was auf allen Gebieten geschaffen worden ist? Ich wüsste nicht, was bei Virgil oder Horaz anders sein sollte, aber ich wüsste wohl, was ich bei unsern allergrössten Schriftstellern wünschte und was ich wegwünschte. Es kann auch sein, dass ich diesen Letzteren, da ich mit ihnen in einer Gesamtheit, ich möchte sagen, in einer Civilisation lebe, besser auf den Grund sehe, sie vor allem besser verstehe, besser den Missklang sehe zwischen dem, was sie gemacht haben und dem, was sie machen wollten. Ein Römer hätte mir in Horaz und Virgil Makel oder Fehler gezeigt, die ich nicht darin sehen kann. Doch besonders

in den Resten, die uns von der plastischen Kunst der Alten geblieben sind, findet sich dieser Geschmack und dieses Ebenmass in der höchsten Vollendung. In der Litteratur können wir den Vergleich mit ihnen aushalten, in den bildenden Künsten nicht.

Tizian ist einer von denen, die sich dem Geiste der Antike am meisten nähern. Er ist von der Familie der Holländer und infolgedessen von der der Antike. Er versteht nach der Natur zu arbeiten; deswegen werden wir in seinen Bildern immer an einen wahren Typus erinnert, der nicht vergänglich ist wie das, was aus der Phantasie eines Menschen hervorgeht und uns durch Nachahmer verleidet wird. Man möchte sagen, dass bei allen andern ein Körnchen Thorheit ist; er allein hat den klaren Verstand, ist Meister über sich, seine Hand, seine Ausführung, sie beherrscht ihn niemals und er prahlt niemals mit ihr. Wir glauben, die Antike nachzunahmen, indem wir sie sozusagen wörtlich nehmen und eine Karrikatur von ihrem Faltenwurfe u. s. w. machen. Tizian und die Vlamen haben den Geist der Antike. Die Antike macht der Anmut keine Konzessionen wie Rafael, Correggio und die Renaissance im Allgemeinen es thun, sie ist nicht so affektiert, weder nach der Seite der Kraft, noch nach der der Neuheit wie Michelangelo. Sie hat nie die Gemeinheit, die manchmal bei Puget stört, noch sein allzu naturalistisches Naturell.

Alle diese Männer haben in ihren Werken veraltete Partieen; nichts derartiges in der Antike. Bei den Modernen ist immer zu viel; in der Antike immer dieselbe Mässigkeit und verhaltene Kraft.

Wer in Tizian nur den grössten Koloristen sieht, befindet sich in einem argen Irrtume; er ist es in der That, aber er ist zugleich der erste Zeichner, wenn man unter Zeichnung die Zeichnung der Natur versteht und nichts, wobei die Phantasie des Malers mehr beteiligt ist, mehr mitspricht, als die getreue Wiedergabe. Nicht etwa dass diese Phantasie bei Tizian sklavisch wäre: man braucht nur seine Zeichnung mit der der Maler zu vergleichen, die darauf ausgingen, die Natur genau wiederzugeben, z. B. in den Bologneser und spanischen Schulen. Man kann sagen, dass bei den Italienern der Stil alles andere beherrscht; ich will damit nicht sagen, dass alle italienischen Künstler einen grossen oder auch nur einen angenehmen Stil besitzen, ich will vielmehr sagen, dass jeder von ihnen dazu neigt, sich dem, was man seinen Stil nennen kann, ob man ihn gut oder schlecht finde, allzusehr hinzugeben. Ich verstehe darunter, dass Michelangelo seinen Stil missbraucht, ebenso wie Bernini oder Pietro di Cartona, jeder in Anbetracht der Erhabenheit oder der Gewöhnlichkeit dieses Stils; mit einem Wort, ihre besondere Manier, das, was sie in die Natur hinein legen wollen oder ohne ihr Wissen in die Natur hineinlegen, entfernt jede Idee an einfache Nachahmung und schadet der Wahrheit und der Naivetät des Ausdrucks. Diese wertvolle Naivetät findet man bei den Italienern wohl nur vor Tizian. Er selbst bewahrt sie sich inmitten des Treibens seiner Zeitgenossen, die alle auf eine Manier hinarbeiten, eine Manier, die mehr oder weniger auf Erhabenheit ausgeht, die aber durch Nachahmer recht bald lächerlich gemacht wird.

Noch von einem anderen Manne muss ich hier sprechen, wenn man als den grössten Vorzug Wahrheit gepaart mit Idealität ansieht, und ihn auf dieselbe Linie mit Tizian stellen; es ist Paul Veronese. Er ist freier als Tizian, aber weniger vollendet. Beide haben diese Ruhe, dieses stille Temperament, an welchem man einen überlegenen Geist erkennt. Paul Veronese scheint erfahrener, weniger auf das Modell angewiesen, unabhängiger in seiner Ausführung. Doch hat die Gewissenhaftigkeit Tizians nichts Kaltes. Ich spreche hier besonders von der Ausführung; denn der Eine wie der Andere sind im Ausdruck schwächer als die meisten anderen grossen Meister. Diese so seltene Eigenschaft, dieses, ich möchte sagen, gemessene Temperament schliesst gewiss die Eindrücke aus, die auf Gemütsbewegung hinzielen. Auch das sind Eigenheiten, die ihnen mit der Antike gemein sind, bei der die äussere plastische Form den Ausdruck beherrscht. Man führt das Überwiegen des Ausdrucks in der Kunst des Mittelalters auf die Einführung des Christentums zurück. Der christliche Mystizismus, der über allem schwebte, die Gewohnheit der Künstler, fast ausschliesslich religiöse Sujets, die vor allem zur Seele sprechen, darzustellen, haben unzweifelhaft das Streben nach Ausdruck begünstigt. Daraus resultiert nun notwendigerweise eine geringere Vollendung in den plastischen Eigenschaften. Die Alten haben nichts von den Übertreibungen oder Fehlern von Michelangelo, Puget oder Corregio; dagegen erweckt die schöne Ruhe dieser schönen Gestalten in uns nichts von jenen besonderen Empfindungen, die die

Modernen in uns hervorufen. Das düstere Ungestüm Michelangelos, das Geheimnisvolle und Übermenschliche, das sein geringstes Werk durchglüht; die edle und rührende Anmut, die uns so unwiderstehlich bei Corregio anzieht; der tiefe Ausdruck und die feurige Begeisterung von Rubens; das Unbestimmte, der Zauber, die ausdrucksvolle Zeichnung von Rembrandt, das alles gehört uns, und die Alten hatten niemals eine Ahnung davon.

Rossini ist ein treffendes Beispiel dieser Leidenschaft für die Verzierung, die utrierte Anmut. Seine Schule ist aber auch unerträglich.

*

— Heute, während meines Frühstücks, bringt man mir zwei Bilder, die Géricault zugeschrieben werden, um meine Meinung darüber zu hören. Das Kleine ist eine sehr mittelmässige Kopie, Kostüme von römischen Bettlern. Das andere, ein Amphitheatersujet; Arme, Beine u. s. w. und Kinderleichen, von wunderbarem Relief, mit Nachlässigkeiten, die im Stil des Autors liegen, und das Bild noch wertvoller machen. Neben dem Porträt von David kommt diese Malerei noch mehr zur Geltung. Sie besitzt alles, was David immer fehlte: die malerische Form, den Nerv, das Gewagte, das in der Malerei dasselbe ist, wie die vis comica im Theater. Bei David ist alles gleich, das Interesse liegt ebensowenig in dem Kopfe, als in den Draperieen oder dem Sessel. Die vollständige Unterwerfung unter das Modell ist eine der Ursachen dieser Kälte; aber man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass diese Kälte in ihm selbst lag. Es war ihm unmöglich, etwas über das

hinaus zu finden, was ihm dieses unvollkommene Mittel darbot. Er scheint zufrieden gewesen zu sein, wenn er das Stückchen Natur, das er vor Augen hatte, gut wiedergegeben hatte. Seine ganze Kühnheit bestand darin, einen Abguss aus der Antike, Fuss oder Arm, neben sich zu stellen, und sein lebendes Modell dem fertigen Schönheitsideal, das ihm der Gips bot, möglichst ähnlich zu machen.

Dies Fragment von Géricault ist wirklich wundervoll. Es beweist von neuem, dass „es keine Schlange noch hässliches Ungeheuer giebt“ u. s. w. Es ist der beste Beweis zu Gunsten des Schönen, wie man es verstehen muss. Die Unrichtigkeiten schaden diesem Stücke nicht. Neben dem Fusse, der sehr genau und naturgetreu ist, ist da eine Hand, in den Flächen verschwommen und fast aus dem Kopfe gemalt, in der Art der Figuren, die er im Atelier malte, und diese Hand stört das übrige nicht; die Feinheit des Stils stellt sie auf eine Höhe mit den andern Partieen. Diese Kunst erinnert sehr an Michelangelo, bei dem die Unrichtigkeiten durchaus nicht schaden.

*

Nancy. Die Franziskanerkirche. Der Chor der Kirche ist mit schönen Holzschnitzereien verziert. An den Seiten des Schiffs stehen in Vertiefungen verschiedene Grabmäler der Fürsten aus dem Hause Lothringen. Das Wertvollste ist unbestritten das der Gemahlin Renés II., die ihn viele Jahre überlebte und sich in ein Kloster in Pont-à-Mousson zurückgezogen hatte. Die Hände und der Kopf aus weissem Stein, das Kleid

und der Schleier aus Granit und aus schwarzem Marmor. Das ist der Triumph der Kunst, oder vielmehr der charaktervollen Wiedergabe. Eine achtzigjährige Alte, den Kopf in einer Kapuze, erschreckend mager; und das so dargestellt, dass man es niemals vergisst, und die Augen nicht davon abwenden kann. — Im Museum, wo mein Bild[1]) zu hoch hängt und kein Licht hat. Immerhin hat es mir nicht missfallen. Schöne Ruysdaels. Grosses wunderliches Bild im Stile von Jordaens und nicht ohne ein gewisses wildes Feuer. „Die Transfiguration", Bild in Breitformat, auf dem man die hauptsächlichsten Gruppen von Rafael reproduziert und wegen des Breitformates aufgelöst hat.

Am meisten haben mich zwei Bilder frappiert, vermutlich Skizzen von Rubens, nicht dass sie in allen Teilen die Handschrift von Rubens zeigen: aber sie haben dieses gewisse Etwas, das nur ihm eigen ist. Das Meer mit seinem schwärzlichen und stürmischen Blau ist von idealer Wahrheit. In dem „Jonas, der aus der Barke geschleudert wird", scheint das Ungeheuer im Vordergrunde sich zu bewegen und das Wasser mit dem Schwanze zu schlagen. Man unterscheidet es kaum im Schatten des Vordergrundes, inmitten des Schaumes und der schwarzen und scharfen Wogen. Auf dem Andern hat der St. Petrus eine ausdruckslose Stellung; aber es ist das Wunderbare bei Rubens, dass dadurch die Wirkung durchaus nicht verringert wird. Ich fühle vor diesen Bildern diese innere Bewegung, diesen

[1]) Dies Bild ist die „Schlacht von Nancy".

Schauer, den eine gewaltige Musik hervorruft. O gottbegnadetes Genie! Immer der Saft, das Mark des Sujets mit einer Ausführung, die ihm nichts gekostet zu haben scheint! Danach kann man von nichts mehr sprechen, sich für nichts interessieren.

Neben diesen Bildern, die nur rohe Skizzen sind, von einer Rauheit des Striches, die einen an Rubens irre macht, kann man nichts anders mehr sehen.

*

Paris. Ich war im Museum. Ich schätze den Saal der modernen französischen Schule sehr. Sie erscheint der ihr unmittelbar vorhergehenden recht überlegen.

Alles, was auf Lebrun folgte, und besonders das ganze achtzehnte Jahrhundert, ist nur Banalität und handwerksmässige Mache. Bei unsern Modernen spricht die Tiefe der Absicht und die Ehrlichkeit selbst noch in ihren Fehlern. Leider ist das materielle Verfahren bei ihnen nicht auf der Höhe ihrer Vorgänger. Alle diese Bilder werden nächstens zu Grunde gehn.

*

Es ist schwer zu sagen, was für Farben Tizian und Rubens anwandten, um diese brillanten Fleischtöne (die auch so geblieben sind) und besonders diese Halbtöne, zu erzielen, in denen man das Durchscheinen des Blutes durch die Haut trotz des Graus fühlt, das jeder Halbton enthalten muss.

Ich für mein Teil bin überzeugt, dass sie, um dies heraus zu bekommen, die brillantesten Farben gemischt haben. Die Tradition hat David unterbrochen; der und seine Schule haben viele Irrtümer aufgebracht.

Es ist sozusagen zum Prinzip geworden, dass die Mässigkeit eines der Elemente des Schönen sei. Ich erkläre mich. Nach den Ausschweifungen in der Zeichnung und dem unangebrachten Farbenglanz, welche die Verfallsschulen dahingeführt haben, Wahrheit und Geschmack in jeder Weise zu verletzen, musste man in allen Gebieten der Kunst auf die Einfachheit zurückkommen. Die Zeichnung wurde an der Quelle der Antike neugestählt und damit eine neue Bahn für eine noble und wahre Empfindung eröffnet. Die Farbe nahm an dieser Reform teil; aber diese Reform war indiskret. Man glaubte, die Farbe würde, wenn man sie abschwäche und auf eine Einfachheit zurückführe, die in der Natur nicht existiert, immer noch Farbe bleiben. Man findet bei David (z. B. in den „Sabinerinnen", die das Prototyp seiner Reform sind), eine Farbe, die relativ richtig ist. Nur glaubt David und seine Schule, die Töne, die Rubens mit starken und reinen Farben, wie lebhaftes Grün, Ultramarin u. s. w. erzielt, mit Schwarz und Weiss für Blau, Schwarz und Gelb für Grün, rotem Ocker und Schwarz für Violett u. s. w. mischen zu können. Dazu wendet er Erdfarben an, wie Umbra oder Casslerbraun, Ockerfarben u. s. w. Jedes seiner relativen Grüns, Blaus spielt seine Rolle in dieser abgeschwächten Skala, besonders, wenn das Bild hell beleuchtet ist, das Licht alle Moleküle durchdringt und ihnen alle Leuchtkraft giebt, deren sie fähig sind. Wenn aber das Bild im Schatten oder schräg zum Lichte steht, so wird die Erde wieder Erde und die Töne spielen nicht mehr, wie man zu sagen pflegt. Wenn

man es gar neben ein Bild stellt, das auf die Art Tizians oder Rubens koloriert ist, so erscheint es als das, was es thatsächlich ist, nämlich erdig, stumpf und ohne Leben. Du bist Erde und sollst wieder zu Erde werden.

1858.

Die Alten sind in ihrer Plastik vollendet. Rafael ist es nicht in seiner Kunst. Ich mache diese Beobachtung aus Anlass des kleinen Bildes von Apollo und Marsyas. Das ist ein herrliches Werk, von dem man den Blick nicht abwenden kann. Es ist zweifellos ein Meisterwerk, aber das Meisterwerk einer Kunst, die nicht zu ihrer Vollendung gelangt ist. Man findet darin die Vollendung eines persönlichen Talentes gepaart mit Unwissenheit, dem Resultat des Augenblicks, in dem es geschaffen wurde. Der Apollo klebt am Hintergrunde. Dieser Hindergrund mit seinen kleinen Geschichten ist kindisch. Die Naivität der Wiedergabe und die geringe Kenntnis, die man damals von der Luftperspektive hatte, entschuldigt ihn. Der Appollo hat dünne Beine; sie sind schwach modelliert; die Füsse sehen aus wie Brettchen, die unten in die Beine hineingesteckt sind; der Hals und die Schlüsselbeine sind verfehlt oder vielmehr nicht verstanden. Ungefähr ebenso steht es mit dem linken Arme, der einen Stab hält; ich wiederhole es: Es ist die individuelle Empfindung, der eigenartige Zauber des seltensten Talentes, die einen bei diesem Bilde anziehen. Nichts dergleichen bei den kleinen Gypsen, die bei dem Besitzer des Bildes daneben lagen, und die vermutlich nach antiken Bronzen

gegossen sind. Es finden sich bei ihnen wohl Partieen, die vernachlässigt oder weniger vollendet sind als die andern; aber die Empfindung, die alles belebt, geht immer Hand in Hand mit einer vollkommenen Kenntnis der Kunst. Rafael ist hinkend und graziös.

Die Antike ist voll der unaffektierten Anmut der Natur; nichts stört an ihr; es fehlt nichts, und es ist nichts zu viel. Bei den Modernen giebt es kein Beispiel einer ähnlichen Kunst.

Bei Rafael sehen wir eine Kunst, die in den Windeln liegt; die grossartigen Partieen lassen die unverstandenen Teile, die kindlichen Naivitäten, die nur das Versprechen einer vollkommeneren Kunst sind, übersehen.

Bei Rubens zeigt sich eine Überfülle, eine Kenntnis der Mittel der Kunst und besonders eine Leichtigkeit in ihrer Anwendung, welche die erfahrene Hand des Künstlers zu übertriebenen Wirkungen fortreisst. Bei Puget wunderbare Partieen, die an Wahrheit und Energie die Alten und Rubens überbieten, aber keine Gesamterscheinung. Schwächen bei jedem Schritt, fehlerhafte Einzelheiten, mühsam zusammengestoppelt; Gemeines, Gewöhnliches auf Schritt und Tritt.

Die Antike ist immer sich gleich, heiter, vollkommen in den Details und als Ganzes in gewisser Hinsicht tadellos. Die Werke scheinen von der Hand eines einzigen Künstlers herzurühren; die Nuancen des Stils wechseln in den verschiedenen Epochen, aber berauben nicht ein einziges antikes Stück dieses merkwürdigen Reizes, der sich aus der einheitlichen Tradition von

verhaltener Kraft und Einfachheit ergiebt, wie sie die Modernen niemals in den zeichnenden Künsten und vielleicht überhaupt in keiner Kunst erreicht haben.

*

(Ich überlese das im Jahre 1860. Ich finde die Antike noch immer ebenso vollkommen, aber wenn ich sie mit den Modernen, namentlich mit den Medaillen der Renaissance, mit den Werken Michelangelos, Correggios u. s. w. vergleiche, so finde ich in diesen Letzteren einen eigenen Zauber, der, ich möchte nicht sagen, ihren Unrichtigkeiten, aber einem undefinierbareren pikanten Reiz entströmt, welchen man bei der Antike nicht findet. Sie flösst uns eine ruhigere Bewunderung ein. Die Alten behandelten weniger Sujets.)

Die griechische Kunst war die Tochter der ägyptischen Kunst. Es war die ganze wunderbare Fähigkeit des griechischen Volkes notwendig, die Vollendung in der Plastik zu erreichen; indem die Kunst einer hieratischen Tradition, wie der der Ägypter, folgte. Die Liberalität ihres Geistes ist es, welche die kalten Bildwerke einer andern Kunst, die unter einer unbeugsamen Tradition stand, belebte und befruchtete. . . . .

Die verwegenen Kühnheiten der grossen Männer führten zu einer Verderbnis des Geschmackes; aber sie öffnen zukünftigen Männern, die ihnen gleichen, die Schranken. Wie bei den Alten Horaz die Quelle zu sein scheint, aus der alles entsprang, so giebt es bei den Modernen gewisse, ich möchte sagen, enorme Genies (das Wort soll sowohl die Grösse dieser Genies als auch ihre Unfähigkeit, sich in bestimmten Grenzen zu

halten, bezeichnen), die alle Wege, die nach ihnen beschritten worden sind, eröffnet haben, so dass es keinen grossen Geist giebt, der nach ihnen gekommen und nicht ihr Tributpflichtige gewesen wäre und der nicht bei ihnen die Vorbilder seiner Erfindungen gefunden hätte.

*

Um 3 Uhr war ich bei Huet. Seine Bilder haben mir einen starken Eindruck gemacht. Es liegt eine seltene Kraft in ihnen; noch unbestimmte Stellen, aber das liegt in seinem Talente. Man kann nichts bewundern, ohne durch irgend etwas gestört zu werden.

Im Ganzen grosse Fortschritte. Seine Werke sind immerhin so gut, dass man sie in der Erinnerung behält. Ich habe den ganzen Abend mit vielem Vergnügen an sie gedacht.

*

Ich untermale meine „Grablegung Christi", und muss dabei an eine analoge Komposition von Barocci denken, die man überall sieht; ich denke zugleich daran, was Boileau für alle Künste sagte: „Nur das Wahre ist schön." In dieser verfluchten Komposition ist nichts wahr: verrenkte Bewegungen, ohne Ursache fliegende Gewänder u. s. w. Reminiscenzen aus den verschiedenen Meisterstilen. Die Meister, ich spreche von den grössten, deren Stil sehr entschieden ist, sind trotzdem wahr, denn sonst wären sie nicht schön. Die Gesten bei Rafael sind naiv, trotz der Seltsamkeit seines Stils. Aber hässlich ist es, wenn Dummköpfe diesen Stil nachahmen, und dabei falsch in den Bewegungen und obendrein noch in der Intention sind.

*

Über das Beiwerk — Mercey sagte in seinem Buche über die Ausstellung ein grosses Wort: „Das Schöne in der Kunst ist die idealisierte Wahrheit“. Er hat die Frage entschieden, die zwischen den Pedanten und den wirklichen Künstlern schwebt; er beseitigt das Zweideutige, das den Parteigängern des Schönen gestattete, ihre Ohnmacht, das Wahre zu finden, zu bemänteln.

Das Beiwerk thut ausserordentlich viel für die Wirkung und muss trotzdem immer geopfert werden. In einem gut geordneten Bilde ist das, was ich Beiwerk nenne, unendlich. Nicht nur Möbel, kleine Einzelheiten im Hintergrunde sind Beiwerk, sondern die Gewänder und die Figuren selbst, und in den Hauptfiguren, Teile dieser Figuren. In einem Porträt, in dem man die Hände sieht, sind die Hände Beiwerk. Zunächst müssen sie dem Kopfe untergeordnet sein; aber oft darf eine Hand die Aufmerksamkeit weniger auf sich ziehen, als ein Stück der Kleidung, des Hintergrundes u. s. w. Die Ursache, warum die schlechten Maler das Schöne, das idealisierte Wahre, wovon Mercey spricht, nicht hervorbringen können, liegt ausser dem allgemeinen Mangel an Auffassung im Sinne des Wahren darin, dass ihr Beiwerk, statt den Haupteindruck zu unterstützen, ihn im Gegenteil durch den Eifer, womit sie gewisse Details, die untergeordnet sein mussten, herausholen, zerstört. Dieses schlechte Resultat kann man auf mehrere Arten erzielen. Einerseits wenn man, um seine Geschicklichkeit zu zeigen, die Details mit zu grosser Sorgfalt behandelt; andererseits, wenn man sich daran gewöhnt, all dieses Beiwerk, das den Eindruck ver-

stärken soll, genau nach der Natur zu malen. Wie kann der Maler, wenn er alle diese Stücke nach wirklichen Objekten kopiert ohne sie gründlich zu verändern, etwas fortzulassen oder hinzufügen, an sich leblosen Objekten die für die Wirkung nötige Kraft geben?

1860.

Realismus. Den Realismus sollte man den Antipoden der Kunst definieren. In der Malerei und in der Plastik ist er vielleicht noch widriger als in der Geschichte und in dem Roman, von der Poesie spreche ich gar nicht, aus dem einfachsten Grunde, weil das Instrument des Dichters eine reine Konvention ist, eine abgemessene Sprache, die den Leser von Anfang an über das alltägliche Leben erhebt. Eine realistische Poesie wäre ein famoser Widerspruch, wenn man sich dieses Ungeheuer überhaupt ausdenken könnte. Was wäre z. B. in der Plastik eine realistische Kunst? Die genaueste Nachahmung, die die Hand des Menschen hervorbringen könnte, würde immer hinter einfachen Naturabgüssen zurückbleiben. Kann man denn annehmen, dass der Geist die Hand des Künstlers nicht führt und kann man es zugleich für möglich halten, dass er trotz seines Strebens nach absoluter Genauigkeit, diese merkwürdige Arbeit nicht mit der Farbe seines Geistes färben wird, wenn man nicht so weit geht vorauszusetzen, dass Auge und Hand genügen, irgend etwas hervorzubringen? Damit der Realismus nicht ein leeres Wort sei, müssten alle Menschen denselben Geist, dieselbe Art und Weise haben, die Dinge zu sehn. Ich habe

schon vor einiger Zeit über den Widerspruch geschrieben, der auf dem Theater zwischen dem System besteht, das den Ereignissen folgen will wie sie sich zutragen, und demjenigen, das sie hinsichtlich des Eindrucks in einer gewissen Ordnung vorführt. Worin besteht denn das höchste Ziel der Kunst, wenn nicht im Eindruck? Besteht denn die Mission des Künstlers nur darin, Material aufzufahren und den Zuschauer irgend einen Genuss daraus ziehen zu lassen, jeden wie er kann und nach seiner Manier? Giebt es denn nicht unabhängig von dem Interesse, das der Geist in dem einfachen und klarem Gange einer Komposition, in dem Reize geschickt herbeigeführter Situationen findet, eine Art Moral, die selbst in einer Fabel vorhanden ist? Wer wird diese mit mehr Erfolg herausholen als derjenige, welcher im voraus alle Teile seiner Komposition so anordnet, dass der Zuschauer oder der Leser ohne es zu merken dahin geführt werde, davon ergriffen oder bezaubert zu werden? Was finde ich nun in einer Menge Werke? Eine Aufzählung alles dessen, was man dem Leser vorführen soll, besonders der materiellen Gegenstände, minutiöse Schilderungen von Personen, die sich nicht selbst durch ihre Handlungen schildern. Ich glaube einen Bauplatz zu sehen, wo jeder behauene Stein sich einzeln präsentiert, aber ohne Beziehung zu seinem Platze im Gebäude. Ich betrachte einen nach dem andern ohne eine Wölbung, eine Galerie, oder gar einen ganzen Palast zu sehen, in dem Kränze, Säulen, Kapitäle, Statuen sogar, nur ein grandioses oder gefälliges Ganze bilden, aber wo alle Teile durch eine einsichtige Kunst verschmolzen und in ein Verhältnis gebracht sind.

In den meisten modernen Kompositionen sehe ich den Autor bemüht, die Neben- und die Hauptpersonen mit gleicher Sorgfalt zu beschreiben. Er erschöpft sich, um mir den Subalternen, der nur für einen Augenblick erscheint, unter allen Gesichtspunkten zu zeigen und der Geist heftet sich an ihn wie an den Helden der Geschichte. Das erste Prinzip ist das von der Notwendigkeit der Opfer.

Getrennte Porträts, wenn sie auch noch so vollendet sind, können kein Bild abgeben. Nur die besondere Empfindung kann die Einheit erzeugen, und sie wird nur erreicht, indem man bloss das zeigt, was gesehen zu werden verdient.

Die Kunst, die Poesie, leben von Erfindungen. Man schlage einem Realisten vor, übernatürliche Objekte zu malen: einen Gott, eine Nymphe, ein Ungeheuer, eine Furie, alle diese Einbildungen, die unsern Geist entzücken!

Die Vlamen, die in der Darstellung von Szenen aus dem gewöhnlichen Leben so wundervoll sind, und merkwürdigerweise in sie die Idealität hineinlegten, welche dieses Genre, wie alle andern, beansprucht, scheiterten gewöhnlich (mit Ausnahme von Rubens) an mythologischen oder bloss historischen oder heroischen Sujets, in Sujets aus der Fabel oder aus Dichtern. Sie malen mit derselben Sorgfalt, die sie sonst in die Wiedergabe einer Kneipenszene legen, einige Figuren nach der Natur d. h. nach vlämischen Modellen und vermummen sie mit mythologischen Gewändern und Beiwerk. Daraus entstehen dann schnurrige Resultate, die

aus einem Jupiter oder einer Venus verkleidete Brügger oder Antwerpener machen u. s. w.

Der Realismus ist die grosse Zuflucht der Erneuerer in den Zeiten, in der die schlecht und maniriert gewordenen Schulen, um den blasierten Geschmack des Publikums aufzureizen, dahin gekommen sind, sich in dem Kreise derselben Erfindungen zu drehen. Eines Morgens wird dann von einem Manne, der sich für inspiriert ausgiebt, die Rückkehr zur Natur proklamiert.

Die Carracci, und das ist das berühmteste Beispiel, das man anführen könnte, glaubten, sie würden die Schule Rafaels verjüngen. Sie glaubten in dem Meister Schwächen nach der materiellen Nachahmung hin zu sehen. Es ist in der That nicht schwer zu sehen, dass die Werke Rafaels, Michelangelos, Correggios und ihrer berühmtesten Zeitgenossen ihren Hauptreiz der Phantasie verdanken und dass die Nachahmung des Modells bei ihnen nebensächlich oder sogar vollständig untergeordnet ist. Die Carracci, die unleugbar sehr kluge, sehr geschickte und kunstsinnige Menschen waren, sagten sich eines Tages, sie müssten ihrerseits nachholen, was ihre berühmten Vorgänger vernachlässigt oder vielmehr verschmäht hatten; dieses Verschmähen erschien ihnen vielleicht als eine Ohnmacht, alle die verschiedenen Vorzüge in ihren Werken zu vereinigen, die ihnen, den Carracci, unumgängliche Bestandteile der Kunst zu sein schienen. Sie machten Schulen auf; bei ihnen fangen die Schulen an wie man sie heut auffasst. Sie setzen das beharrliche Studium des lebenden Modells an Stelle der Beschäftigung mit allen Gebieten der Kunst, von der jenes nur ein Teil ist.

Die Carracci schmeichelten sich zweifellos, sie würden, ohne die breite und tiefe Empfindung der Komposition zu verlieren, ihre Bilder mit besser wiedergegebenen Einzelheiten beleben und so die grossen Meister, die ihnen vorhergegangen waren, überflügeln. In kurzer Zeit führten sie ihre Schüler zu einer allerdings realistischeren Wiedergabe, welche die Aufmerksamkeit von den wesentlicheren Teilen des Bildes, das doch vor allem in der Absicht, der Phantasie zu gefallen, geschaffen war, ablenkten. Die Künstler hielten es für das Mittel, die Vollendung zu erreichen, wenn sie aus ihren Bildern eine Sammlung von treu nachgemalten Stücken machten ...

David ist eine merkwürdige Mischung von Realismus und Idealem.

Die Vanloo kopierten nicht mehr das Modell: Obgleich die Trivialität ihrer Formen auf die niedrigste Stufe gesunken war, so schöpften sie alles aus ihrem Gedächtnis und der Handwerksgeschicklichkeit. Diese Kunst genügte für den Augenblick. Die gekünstelte Anmut, die kraftlosen Formen ohne jeden natürlichen Accent genügten für diese Bilder, die ohne jede Originalität der Erfindung, ohne jede Spur der naiven Grazie, welche den Werken der primitiven Schulen ihren dauernden Wert verleihen, alle nach einer Schablone gemacht waren.

David gab sich zuerst dieser Manier hin; es war die der Schule, aus der er hervorging. Ohne besondere Originalität, aber mit einem klaren Verstand begabt, war er gerade in dem Moment geboren, als diese Schule ihrem Ende entgegenging und als, dank den mittel-

mässigen Genies eines Mengs und Winckelmanns, eine oft etwas unüberlegte Bewunderung der Antike aufkam. In einem glücklichen Augenblicke wurde er sich über die Schwächlichkeit und Schlaffheit dieser schmählichen Produktionen seiner Zeit klar. Die philosophischen Ideen, die zu gleicher Zeit um sich griffen, die Ideen von der Grösse und Freiheit des Volkes, mischten sich zweifellos in den Ekel, den er für die Schule, aus der er hervorgegangen war, empfand. Dieser Widerwille, der sein Genie ehrt und der sein grösster Ruhmestitel ist, führte ihn zum Studium der Antike. Er schloss sich, sozusagen mit dem Laocoon, dem Antinous, den Fechtern, mit diesen männlichen Schöpfungen des antiken Genies, ein. Er hatte den Mut, sich ein neues Talent zu schaffen, darin dem unsterblichen Gluck ähnlich, der in vorgerücktem Alter auf seine italienische Manier verzichtet und sich in reineren und naiveren Quellen verjüngt hatte. Er wurde der Vater der ganzen modernen Schule in Malerei und Plastik. Er reformierte sogar die Architektur, ja sogar die Möbel für den täglichen Gebrauch. Er setzte Herculanum und Pomeji an die Stelle des Bastard- und Pompadurstiles und seine Prinzipien hatten eine solche Macht über die Gemüter, dass seine Schule ihm gleichkam und Schüler hervorbrachte, von denen einige ihm ebenbürtig sind. Er herrscht in gewisser Beziehung heute noch, und trotz gewisser Umwandlungen, die der Geschmack seitdem durchgemacht hat, ist es doch klar, dass alles noch von ihm und seinen Prinzipien ausgeht. Aber welches waren seine Prinzipien und bis zu welchem Grade hat er

sich an sie gehalten und blieb er ihnen treu? Die Antike war sicherlich die Basis, der Grundstein seines Gebäudes. Die Einfachheit, die Majestät der Antike, das Massvolle der Komposition, der Gewänder, das er noch weiter trieb als Poussin, aber in der Nachahmung der Teile u. s. w.

David hat die Plastik gewissermassen immobilisiert, denn sein Einfluss beherrschte diese Kunst ebenso wie die Malerei.

*

Welch merkwürdiger Zufall hat es gefügt, dass gerade das Volk, welches immer für das Leichtfertigste und Frivolste der ganzen Welt gegolten hat und noch gilt, die ernsteste Litteratur besitzt? Sogar die Alten, die für alle Schöpfungen der Phantasie Regeln aufgestellt haben, bieten kein Beispiel für ein so stark ausgeprägtes Ordnungsgefühl. Es liegt eine gewisse Zusammenhanglosigkeit in den Werken der allerschönsten Genies des Altertums; sie schweifen gern ab. Da sie jedes Recht auf unsern Respekt haben, so lassen wir ihnen ihre Sprünge durchgehen. Gegen unsere Talente sind wir nicht so nachsichtig. Ein Buch, das als Ganzes schlecht ist, kann sich durch die Schönheit der Details, selbst durch die geistvolle Konzeption des Werkes selbst, nicht halten. Es ist nötig, dass alle Teile, geistvoll oder nicht, in einem gewissen Masse zum Zusammenhange des Ganzen beitragen, und ausserdem ist es nötig, dass in einem gut geordneten und logisch geführten Werke die Details die Grundideen nicht stören. Wenn ein Theaterstück das Publikum in das Theater zog, so hat der

Autor seine Aufgabe erst zur Hälfte gelöst; das Stück musste, wie man sagte, die Lektüre bestehen.

Shakespeare kümmerte sich vermutlich recht wenig um diesen zweiten Teil seiner Verpflichtung gegen das Publikum. Wenn er in der Vorstellung den beabsichtigten Eindruck erzielt hatte, wenn vor allem die Galerie zufrieden war, so kümmerte er sich wahrscheinlich nicht mehr um die Meinung der Puristen. Erstens konnte die grosse Majorität dieses Publikums nicht lesen, und wenn es auch hätte lesen können, so hätte es wohl keine Lust dazu gehabt, da es sich aus jungen Stutzern vom Hofe, die sich mehr mit ihren Vergnügungen als mit Litteratur beschäftigten, oder aus Fischhändlern, die wenig aufgelegt waren, litterarische Schönheiten auszulesen, zusammensetzte.

Wer weiss, was aus dem Manuskript wurde, aus dem Canevas, auf den der Autor sein Stück gestickt hatte, dessen Stücke unter die Schauspieler verteilt wurden, damit sie ihre Rollen lernten, und dann schliesslich von einem Hungerleider von Buchdrucker gesammelt wurden, der sie nach seinem Belieben zurecht machte und ihre Lücken ergänzte? Sollte man nicht glauben, dass diese Stücke voll Phantastik — ich spreche von denen, die Shakespeare „Komödien“ betitelt — oder diese, bald schauerlichen, bald grotesken Dramen, wo Helden und Diener auf gleichem Fusse stehen und dieselbe Sprache sprechen, deren Handlung an zwanzig Orten auf einmal spielt und einen unbegrenzten Zeitraum umfasst; sollte man nicht glauben, sage ich, dass solche Werke mit ihren Schönheiten und Fehlern nur unreifen jungen

Leuten gefallen und eine mehr frivole als überlegte Nation fesseln können?

Ich für mein Teil glaube, dass der Geschmack, dass die Geistesrichtung einer Nation in merkwürdiger Weise von der der berühmten Männer abhängt, die in ihr zuerst geschrieben oder gemalt oder irgendwelche Werke geschaffen haben.

Wenn Shakespeare, statt in Stratford on Avon in Gonesse und in einer Epoche unserer Geschichte, in der man weder Rabelais, noch Montaigne, noch Malherbe noch besonders Corneille gehabt hätte, geboren worden wäre, so hätte man in unserem Lande nicht nur ein anderes Theater (man denke an Calderon in Spanien), sondern auch eine andere Litteratur sich entwickeln sehen. Dass der englische Charakter solchen Werken etwas von seiner Rauheit mitgeteilt hat, will ich gern glauben. Was die sogenannte Barbarei anbetrifft, die die Engländer in gewissen Epochen ihrer Geschichte gezeigt haben und die man für eine der Ursachen ausgiebt, die Shakespeare dazu geführt haben sollen, zuviel Blut auf dem Theater vergiessen zu lassen, so glaube ich, wenn ich unsere Annalen recht studiere, dass wir unsern Nachbarn, den Engländern, was die Grausamkeit anbelangt, nicht viel schuldig blieben, noch dass die Tragödien, die namentlich auf die Regierung der Valois einen so düstern Schatten geworfen haben, uns eine Erziehung hätten geben können, die geeignet gewesen wäre, unsere Sitten und unsere Litteratur zu mildern.

Weil sie die Mordthaten von unserem Theater,

das erst in einer milderen Zeit zu blühen begann, verbannt hat, deswegen ist unsere Nation nicht humaner in ihrer Geschichte als die englische Nation. Erst jüngstvergangene Epochen schrecklichen Angedenkens haben bewiesen, dass unter den civilisierten Menschen immer noch der Barbar und selbst der Wilde leben, und dass die Heiterkeit in den Werken des Geistes mit ziemlich grausamen Sitten Hand in Hand gehen kann. Der soziale Geist, der vielleicht in unserer französischen Natur stärker entwickelt ist, hat dazu beitragen können, unsere Litteratur mehr zu glätten; aber es ist noch wahrscheinlicher, dass die Meisterwerke unserer grossen Männer zur rechten Zeit kamen, um die bizarren oder burlesken Versuche der vorhergehenden Epochen in Verruf zu bringen und den Geistern den Respekt vor gewissen ewigen Regeln des Geschmacks und des Anstandes einzuflössen, die ebensosehr für jede wahre Geselligkeit als für die Geisteswerke passen. Man sagt uns oft, dass Moliére nur bei uns erscheinen konnte; das glaube ich schon, da er der Erbe von Rabelais war, um von den andern zu schweigen.

*

Ich habe mir die Ausstellung auf dem Boulevard angesehen. Die Dupré, die Rousseau haben mich entzückt. Nicht ein Decamps hat mir gefallen. Das ist greisenhaft; hart und schlaff, faserig; immer noch Phantasie, aber gar keine Zeichnung. Es ist nichts unangenehmer als dieses hartnäckige Fertigmachen auf dieser schwachen Zeichnung. Es ist gelb, wie altes Elfenbein und die Schatten schwarz.

*

— Ich lese ein Leben Lionardo da Vincis von Clément.

Der Autor spricht von den verschiedenen Gemälden des Abendmahls der berühmten Maler, die vor Lionardo lebten: das Abendmahl von Giotto, das von Ghirlandajo . . . Die ersten Kompositionen sind steif. Die Personen sprechen weder durch ihren Ausdruck, noch durch ihre Bewegung u. s. w. Bei dem einen der Meister sind sie jünger, bei dem andern älter, tragen aber wenig zur Handlung bei, die nichts von dieser mächtigen Einheit und dieser erstaunlichen Mannigfaltigkeit hat, die Lionardo in sein Meisterwerk legen sollte. Wenn man sich in die Zeit zurückversetzt, in der dieses Werk ausgeführt wurde, so kann man nur staunen über den ungeheuren Fortschritt, den Lionardo seine Kunst machen liess. Fast der Zeitgenosse von Ghirlandajo, Mitschüler von Lorenzo di Credi und Perugino, den er im Atelier Verrocchios getroffen hatte, bricht er mit einem Schlage mit der traditionellen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts. Er gelangt ohne Irrtümer, ohne nachzulassen, ohne Übertreibungen, und wie mit einem Schritte zu diesem verständigen und kunstvollen Naturalismus, der gleich weit von sklavischer Nachahmung, wie von leerem und chimärischem Idealismus entfernt ist. Wie merkwürdig! Der methodischste aller Menschen, der sich von den Meistern seiner Zeit am meisten mit der Technik beschäftigt, der sie mit einer solchen Genauigkeit lehrte, dass die Werke seiner besten Schüler alle Tage mit seinen eigenen verwechselt werden, dieser Mann, dessen Manier so charakterisiert ist, hat

keine Rhetorik. Stets aufmerksam die Natur studierend, sie unaufhörlich zu Rate ziehend, kopiert er niemals sich selbst. Der kunstvollste Meister ist auch der naivste, und seine beiden Nebenbuhler Michelangelo und Rafael sind weit entfernt, dieses Lob in solchem Masse zu verdienen.

*

Ich muss an die Andromeda von Rubens denken, die ich vor langer Zeit gesehen habe. Ich kenne übrigens zwei, eine in Marseille bei Pellico, die andere bei Hilaire Ledru in Paris, beide sehr schön in der Farbe. Aber sie bringen mich auf einen der Fehler von Rubens. Er malt alles wie im Atelier und seine Figuren sind nicht durch verschiedene Effekte modifiziert, und den Scenen, die er zu malen hat, angepasst. Daher diese Einförmigkeit der Pläne. Alle seine Figuren erscheinen wie Modelle auf dem Podium, von demselben Lichte beleuchtet und in derselben Entfernung vom Beschauer. Veronese ist darin ganz anders.

*

Ich schulde Dumas und Balzac eine Anerkennung. In der Schilderung der Gewissensbisse seines Postmeisters (im letzten Teile von Ursule Mirouet) kommen Züge von grosser Wahrheit vor. Ich schreibe das in Champrosay nach dem Tode der Mutter Bertin. Die Aufregung, die ich bei einem ihrer Erben bemerkte, erinnerte mich an den Balzacschen Mirouet und liess mich mehr als jemals den Vorteil des Ehrlichseins erkennen: er besteht im Frieden der Seele; noch stärker als selbst dieses Bedürfnis nach Seelenfrieden wirkt aber die Notwendigkeit für einen edlen Geist, sich nicht

durch geschäftliche Niedrigkeiten herunterzusetzen. Diese Empfindungen erinnerten mich nämlich an eine Stelle aus Voltaire, die ich kürzlich gelesen habe; wenn ein Buch uns ehren- und tugendhafte Empfindungen einflösst, so ist das Buch gut u. s. w.

Man müsste das indessen einschränken. Das Buch von Balzac ist in vielen Stücken falsch und insofern schlecht: es ist gut durch die wahre Schilderung dieser groben Natur, die, obgleich ganz ohne angeborene Zartheit, die Last der Gewissensbisse nicht ertragen kann.

Auch Dumas hat mir mit seinen Memoiren des Horaz gefallen. Es ist eine glückliche Idee, und das wenige, was ich davon gelesen habe, schien mir fein und eigenartig behandelt.

1862.

Augerville. — Man darf nicht ungerecht gegen unsre Nation sein: Sie hat in unsern Tagen in der Kunst ein Phänomen hervorgebracht, das beispiellos dasteht.

Nach den Wundern der Renaissance, in der besonders die französische Plastik der italienischen gleichkam, ja sie vielleicht noch übertraf, war die französische Kunst, auch darin dem Beispiel Italiens folgend, in Verfall geraten. Die Herrschaft der Carracci brachte für Italien wie für Frankreich eine Reihe von entarteten Schulen, deren letztes Wort die Vanloo waren. Unserm Lande war es vorbehalten, den Sinn für das Einfache und Schöne wieder zu erwecken. Die Werke unserer Philosophen hatten das Gefühl für die Natur und das Studium der Antike wachgerufen. David fasste in seinen

Malereien dieses doppelte Resultat zusammen. Man kann sich schwer vorstellen, was aus einer für die Epoche, in der sie sich ereignete, so kühnen Neuerung in seinen Händen geworden wäre, wenn er die ausserordentliche Begabung eines Michelangelo oder Rafael besessen hätte.

Immerhin war sie inmitten der Revolution der Ideen und der Politik von ungeheurer Tragweite. Grosse Künstler setzten David fort, und als diese Erbschaft in weniger geschickte Hände gefallen war, und an der Mattigkeit zu kranken schien, an der die besten Schulen zu Grunde gingen, da trat eine zweite Erneuerung ein, die an Fruchtbarkeit der Ideen, die sie aufrührte, der von David ausgegangenen gleicht, und stellte Gesichtspunkte auf, die in der Geschichte der Malerei neu waren. Nach Gros, der von David ausgegangen, aber in vieler Beziehung originell war, eröffneten Prud'hon, der den Adel der Antike mit der Grazie Lionardos und Correggios verband, Gericault mehr romantisch und an Kraft den Florentiner ähnelnd, unbeschränkte Horizonte, und wiesen allem Neuem seine Bahn.

1863.

— Es ist die erste Pflicht eines Bildes ein Fest für die Augen zu sein. Ich will damit nicht sagen, dass es nichts vorzustellen brauche; es ist wie mit den schönen Versen . . . aller Verstand der Welt kann sie nicht davor bewahren, schlecht zu sein, wenn sie das Ohr beleidigen. Man sagt: Gehör haben. Nicht jedes Auge ist fähig, die Schönheiten der Malerei zu würdigen. Viele sehen falsch oder schlecht; sie sehen die Objekte, aber nicht ihren Reiz.

REGISTER

Allier 7.
Andrieu 94.
Antike (die) 15. 130. 159. 162. 180. 197. 203. 210. 228. 230. 232. 233. 235. 237. 240. 242. 248. 251. 252. 258. 259.
Antinon 251.
Aretin 197.
Ariost 186.
Ausführung, ihre Bedeutung 230.
Balzac 89. 257. 258.
Barocci 244.
Barye 203.
Beaudelaire 43. 186.
Beauharnais, Begräbnis 141.
Beethoven 35. 46. 49. 54. 107. 146. 151.
Bellini 31. 139.
Béranger 76.
Berlioz 50. 51. 53. 90. 141. 183.
Bernini 234.
Bertin, Edouard, 6. 187. 257.
Boileau 188. 244.
Bonheur, Rosa, 45. 120.
Bonnet 100.
Bonington 136. 194.
Boucher 40. 201.
G. Bruyas 101.
Byron 15. 24. 161. 223.
Caesar 178.
Calderon 254.
Campbell 223.
Carracci 52. 68. 112. 136. 137. 163. 249. 250. 258.
Cavé 63. 71. 72.
Cervantes 19. 132.
Chabrier 43.
Champmartin 7.
Charles (Philarète) 164.
Charlet 193. 194. 229.
Chateaubriand 53.
Chenavard 117. 118. 160. 161. 162. 183.
Cherubini 37. 146. 151.
Chevalier 88.
Chevandier de Valdrôme 109.
Chopin, Frédéric, 42. 48. 49. 73. 74. 80. 105.
Ciceri 53.
Cimarosa 37. 41. 54.
Clément 256.
Coedès, Louis-Eugêne 52.
Cogniet, Leo, 45.
Constable 24.
Contur, der, 200.
Corot 36. 37. 182.
Correggio 10. 33. 95. 97. 106. 163. 219. 228. 233. 235. 236. 243. 249. 259.
Cottreau 39.
Corneille 21. 142. 143. 188. 191. 254.
Courbet 103. 104. 126. 173.
Cousin 141. 142.
Coustou 230.
Couture, Thomas, 34. 41.
Coysevoise 230.
Cranach, Lucas, 67.
Credi, Lorenzŏdi, 256.
Daumier 43.
Dauzat, Adrieu 182.
David 42. 90. 112. 182. 201. 202. 210. 219. 229. 230. 236. 239. 240. 250. 252. 258.
Decamps 35. 36. 106. 107. 109. 114. 169. 255.
Delacroix, Eugène. Erwähnte Bilder: Andromeda 99. St. Anna 124. Apollon 2. 71. Apolloplafond 100. Barrikadenkampf 2. Berlichingen 48. Boisguilbert 192. Braut von Abydos 100. Bruyas 101. 109. Christus 48. 99. 100. 183. 191. Clorinde 151. Daniel 100. Dante 142. Desdemona 99. 100.

Frau, Badende, 10. 126. Hamlet 48. Kreuztragung 41. Löwen 45. 48. 99. 100. Marc Aurel 45. Marokkanischer Marschall 99. Michelangelo 100. 223. 233—237. 243. 249. 257. 259. Minovet 115. Odaliske 48. Ophelia 100. Orangenverkäufer 100. Orpheus 37. Palatiano 33. Pferde 99. Pilger 99. Quantinet 113. Schachspieler 48. Schlacht von Nancy 238. Sebastian 100. Talma 101. Tanger 100. Thomas 100. Tiger 99.
Delaroche, Paul, 140. 170. 193.
Diaz 42. 122.
Diderot 22. 28.
Didier 99.
Dimier, Abel, 7.
Distanz, die, 203.
Dominichino 113.
Donizetti 138. 145.
Drolling 6.
Dubufe, Eduard, 45.
Dufresne, Jean-Henri, 7.
Dumas 37. 138. 140. 164. 166. 167. 251. 258.
Dupré, Jules, 255.
Dürer, Albrecht, 46. 215.
Van Dyck 7. 33. 66. 72. 174. 220.
Eclecticismus in der Kunst 228.
Einfall, der, 220.
Empfindung, die, 229.
Erster Entwurf 202.
Firnis 201.
Freskomalerei 199. 200. 216.
Garcia, Manuel, 29. 30. 31. 41.
Gautier, Théophile, 38. 171. 185.
Gay-Lussac 43.
Gérard 9. 25. 230.
Géricault 5. 6. 7. 33. 35. 68. 128. 160. 161. 183. 203. 211. 223. 236. 237. 259.
Ghirlandajo 256.
Giorgione 7.
Giotto 256.
Girodet 5. 11. 230.
Gogol, Nicolas, 132
Goethe 22. 23.
Goujon, Jean, 95.
Gounod, Charles, 89. 167. 187.
Granet 214. 232.
Grant, Francis, 169.
Grau und erdige Farben 203.
Grazie 200.
Greiner, de St. Martin, 35.
Gros 1. 9. 25. 59. 112. 128. 129. 203. 259.
Grundierung 223.
Grzymala 105.
Guérin, Gabriel, 1.
Händel 184.
Haussonville 187.
Heine, Heinrich, 186.
Herbelin 99.
Hogarth, William, 169. 172.
Homer 144.
Horaz 232. 243. 258.
Huet, Paul, 244.
Hugo, Victor, 16. 51.
Hunt 170.
Jaquand 42.
Jaubert 54.
Jaumot, Louis, 171. 172.
Jordaens 39. 238.
Jouvenet 112.
Jugendliche Körper 203.
Juttieu, Joseph de, 43. 44.
Illusion 201.
Ingres 5. 12. 44. 50. 64. 121. 146. 155. 169. 170. 172.
Interesse, das, 209. 226.
Kalerji 48. 52.
Klassisch 209.
Kopie, Kopieren 212.
Kritik 203.
Kupferstich 215.
Lacroix, Gaspard-Jean, 36.
Lafontaine 78.

Lamartine 44. 53.
Laugier, Jean-Nicolas, 9.
Laocoon 251.
Lawrence 169. 173.
Laurens, J. B., 70.
Leblond, Frédéric, 7. 41.
Lebrun, Charles, 92. 112. 182. 230. 239.
Legros (Pierre) 95.
Leslie, Charles Robert, 169.
Lesueur 40. 80. 81. 82. 92 95. 111. 112.
Leys 170.
Licht 202. 203.
Liszt 73.
Lucas van Leyden 215.
Malherbe 254.
Malibran 29. 30. 31.
Malleville 44.
Marcaubou, Raimondi, 119. 133. 215/16.
Marcellini 105.
Marguerite 191.
Mario 138.
Meer, van der, 205.
Meissonier 45. 119. 169. 183.
Mendelssohn 37. 90.
Mereey, F. B., 245.
Mérimée 44. 132. 146.
Meyerbeer44.52.138.141.142.143.
Mézy, de, 52.
Michelangelo 6. 12. 68. 105. 115. 116. 161. 162. 163. 174. 179. 191. 199.
Mickiewicz, Adam, 79.
Millet 105.
Molé 43.
Molière 179. 254.
Montaigne 254.
Moreau 34.
Morny 38.
Mozart 34. 35. 36. 38. 41. 49. 51. 54. 89. 104. 107. 108. 147. 151. 174. 187.
Müller, Louis, 33.
Murillo 10. 140. 220.
Musset, Alfred de 92.
Napoleon 25.
Navez, Franz Joseph 60.
Nodier, Charles 89.
O'Reilly 89.
Oudry, Jean-Baptiste, 201.
Pastosität 225.
Peisse, Louis 117.
Pécourt 127.
Pellico, Silvio, 257.
Percier 56.
Perugino, P. V., 170. 172. 256.
Petrarca 76.
Pferd, Tiere, 203.
Phantasie 223.
Pigalle 223.
Pinsel 200. 203.
Poe, Edgar, 186. 222.
Poniatowski 50.
Pontois, de, 52.
Potocka 48. 105.
Poussin 42. 81. 82. 95. 96. 97. 110. 111. 112. 113. 119. 156. 163. 195. 220. 222. 252.
Primaticcio, 163.
Prud'hon I 33. 38. 40. 43. 112. 219. 231. 259.
Pujet, Pierre, 130 163. 175. 191. 230. 233. 235. 242.
Puschkin 44.
Rabelais 254. 255.
Rachel 92.
Racine, Jean, 21. 108. 142. 144. 174. 188. 191. 210.
Rafael, 5. 12. 29. 35. 36. 37. 40. 76. 83. 90. 95. 96 97. 118. 119. 134. 163. 172. 179. 195. 199. 220. 222. 227. 233. 241. 242. 244. 249. 257. 259.
Rahmen, Einfassung, 202.
Realismus 246.
Reflexe 202.
Rembrandt, 72. 73. 83. 109. 110. 156. 159. 220. 221. 228. 236.

Remusat 141.
Reni, Guido, 48. 136. 182.
Reynolds, 173. 174.
Richetzki 50.
Ristori 188.
Roché 24.
Rodakowski 102. 120. 156.
Roger 193.
Romano, Giulio, 170.
Rossini 54. 104. 108. 138. 144. 183. 196. 236.
Rousseau 126. 188.
Rousseau, Théodore, 39. 55. 255.
Rubens 10. 11. 26. 27. 29. 33. 37. 38. 39. 40. 48. 52. 56. 61. 62. 66. 67. 70. 71. 72. 73. 76. 81. 84. 87. 90. 95. 97. 98. 101. 102. 108. 109. 111. 122. 124. 125. 127. 128. 134. 137. 156. 162. 174. 178. 179. 199. 201. 203. 208. 212. 221. 223. 227. 236. 238. 239. 240. 241. 242. 257.
Ruysdael 38. 76. 238.
Saint-René, Taillandier 71.
Sand, G., 16. 42. 139. 143. 167.
Sachsen, Grabmal, 175. 176. 223.
Schatten 200.
Scheffer, 9.
Schiller 142.
Schirmer 70.
Schreckliche, Das, 222.
Schubert 53.
Schule, Schule machen, 229.
Schwiter 173.
Scott, Walter, 132, 133. 188. 222.
Scribe, Eugen, 44.
Sedaine 21.
Ségalas 88.
Shakespeare 20. 22. 24. 35. 36. 164. 165. 166. 189. 190. 191. 210. 223. 253. 254.
Soult, Marschall, 140.
Soutman 26.
v. Steinbach, Erwin, 177.
Stil, Moderner (Litteratur), 231.
Sujet, seine Bedeutung, 211.
Talent 202.
Talente, Manirierte, 227.
Technik 201.
Tedesco 99.
Teniers 205.
Thiers 27. 43. 44. 193. 231.
Thomas 43. 99. 100.
Tintoretto 76. 199.
Tizian 10. 35. 37. 70. 73. 95. 97. 98. 156. 159. 161. 179. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 201. 219. 220. 228. 233. 234. 235. 239. 241.
Turner, William, 167.
Untermalung 203. 219.
Van der Velde 201.
Vanloo 34. 40. 112. 137. 177. 201. 229. 230. 250. 258.
Velazquez 7.
Verbindung — Atmosphäre und Reflexe 223. 224. 202.
Verfall, der, 208.
Verkürzungen 202.
Vernet, Horace, 9. 33.
Veronese, Paul, 10. 15. 71. 72. 73. 98. 109. 110. 198. 199. 201. 235. 257.
Verrocchio 256.
Viardot 183. 187.
Viellard 43. 44.
Villot 126. 127.
Villot, Frédéric, 52. 156.
Vinci, Lionardo da, 7. 136. 227. 256. 258. 259.
Virgil 191. 232.
Voltaire 21. 132. 187. 258.
Watteau 38. 45. 157. 201.
Weber 107.
Weill 48. 99. 100.
West, 173. 174. 175.
Wilkie 12. 169. 172.
Wissen, für den Künstler 211.
Ziem, 120.

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG VON ALFRED LICHTWARK

DIE UNTER DEM GEMEINSAMEN TITEL: DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG ZUSAMMENGEFASSTEN SCHRIFTEN SIND AUS DER PRAKTISCHEN THÄTIGKEIT DES VERFASSERS ALS MUSEUMSLEITER, ALS REDNER UND ALS MITARBEITER DER KULTUR- UND KUNSTFÖRDERNDEN GESELLSCHAFTEN UND VEREINE IN HAMBURG HERVORGEGANGEN. SIE BILDEN EINEN VERSUCH, DIE PUNKTE ZU ERKENNEN UND ZU BETONEN, AN DENEN EINGESETZT WERDEN MUSS, WENN EINE DAS LEBEN GESTALTENDE KÜNSTLERISCHE BILDUNG DES DEUTSCHEN VOLKES GEFÖRDERT WERDEN SOLL.

Bisher erschienen folgende 13 Bände:

I. DIE SEELE UND DAS KUNSTWERK. BÖCKLIN-STUDIEN.

Inhalt: Vorwort — Die Seele und das Kunstwerk — Vom Urteilen — Schlusswort zu den Böcklinausstellungen in Berlin und Hamburg.
Dritte Auflage. Kartoniert M. 2.50

II. DIE ERZIEHUNG DES FARBENSINNES.

Zweite Auflage. Kartoniert M. 2.50

III. PALASTFENSTER UND FLÜGELTHÜR.

Inhalt: I. Einleitung — Palastfenster und Flügelthür — Bürgerliche Baukunst — Realistische Architektur — Aus Stockholm — II. Einleitung — Das alte Hamburger Haus in der Stadt — Das moderne Wohnhaus — Das alte Landhaus — Schiffer- und Fischerhäuser — Das Bauernhaus — Der Beischlag — Hausthüren — Veranda, Balkon, Erker — III. Theorie und Historie — Wandlungen — Vom Standpunkt der Hausfrau — Das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts — Unsere Möbel — Die Aufstellung der Möbel.
Zweite umgearbeitete Auflage. Kartoniert M. 4.—

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

ALFRED LICHTWARK,
DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG
FERNER:

IV. DREI PROGRAMME.

Inhalt: Die Aufgaben der Kunsthalle 1886 — Die Kunst in der Schule 1887 — Denkschrift über die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses — Schlusswort.
Zweite Auflage. Kartoniert M. 3.—

V. AUS DER PRAXIS.

Inhalt: Die Vereinigung für die Sammlung von Bildern aus Hamburg — Der Kunstverein — Hamburgische Kunst — Menzels Entwickelung — Menzels Kinderalbum — Ed. L. Behrens-Gedächtnisrede — Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde — Der Dilettantismus im In- und Auslande — Anregungen — Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie — Bildniskunst und Bildnisphotographie — Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung — Neue Bahnen — Club von 1894 — Das Städtestudium — Aus den Jahresberichten der Kunsthalle — Kataloge und Handbücher — Illustrierte Einzelschriften über Hamburgische Künstler. Kartoniert M. 4.—

VI. MAKARTBOUQUET UND BLUMENSTRAUSS.

Inhalt: Radbouquet — Drahtstrauss — Makartbouquet — Italienische Blumen — Wilde Blumen — Blumenstickerei — Feldblumenstrauss — Japan — Wirkungen — Blumenfrevel — Ein Blumengarten — Barthold Heinrich Brockes — Philipp Otto Runge.
Kartoniert M. 2.20

VII. WEGE UND ZIELE DES DILETTANTISMUS.

Inhalt: Vorwort — Das Aufleben des Dilettantismus — Wege und Ziele des Dilettantismus. Kartoniert M. 2.20

VIII. BLUMENKULTUS. — WILDE BLUMEN.

Inhalt: Wilde Blumen — Zum Blumenkultus: Blumen am Fenster — Blumenläden — Blumentöpfe — Blumenkörbe — Blumenbrett und Blumengitter — Blumenvasen — Töpferkunst — Chrysanthemum — Der Garten am Hause — Der Wintergarten — Der wilde Garten — Die Heckenrose — Der Wiesenklee — Hecke und Gitter.
Zweite, erweiterte Auflage. Kartoniert M. 3.—, Gebunden M. 3.20

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

ALFRED LICHTWARK,
DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG
FERNER:

IX. DIE WIEDERERWECKUNG DER MEDAILLE.

Mit Abbildungen. Inhalt: Die Wiedererweckung der Medaille — Die Technik der Medaille — Die Medaille in Wien — Die Medaille in Deutschland — Die Skulptur in den deutschen Museen.
Gebunden M. 3.—

X. ÜBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN. NACH VERSUCHEN MIT EINER SCHULKLASSE HERAUSGEGEBEN VON DER LEHRERVEREINIGUNG ZUR PFLEGE DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG. MIT 16 ABBILDUNGEN.

Inhalt: Vautier, Der verlorene Sohn — Runge, Kinderbildnis — Menzel, Rüstungen — Helstedt, Der Stadtrat hält Sitzung — Siebelist, Bei der Schularbeit — Gensler, Vater und Mutter Gensler — Kauffmann, Propsteier Fischer — Ruths, Das Baumhaus — Kuehl, Strasse beim Teilfeld — Lenbach, Kaiser Wilhelm I.
Vierte Auflage. Gebunden M. 4.—

XI. DEUTSCHE KÖNIGSSTÄDTE BERLIN — POTSDAM — MÜNCHEN — STUTTGART.

Inhalt: Berlin: Decentralisation der Stadtverwaltung — Denkmäler — Das Denkmal des Grossen Kurfürsten — Der Opernplatz — Potsdam — Dresden: Die Elbbrücke — Lokalisierung der Landschaftsmalerei — München — Stuttgart. Gebunden M. 3.—

XII. HAMBURG — NIEDERSACHSEN.

Inhalt: Vorwort — Einleitung: Niedersachsen — Hamburg.
Gebunden M. 2.—

XIII. VOM ARBEITSFELDE DES DILETTANTISMUS.

Inhalt: Selbsterziehung — Dilettantismus und Volkskunst — Zur Organisation des Dilettantismus — Die Hamburgische Liebhaberbibliothek — Liebhaberholzschnitt — Bucheinbände — Bildnismalerei und Amateurphotographie.
Zweite Auflage. Kartoniert M. 2.30; Gebunden M. 2.50

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

IN MEINEM VERLAGE ERSCHIENEN DIE SCHRIFTEN VON MAX LIEBERMANN:

DEGAS

EINE STUDIE.

LEXIKON-FORMAT MIT VIELEN ABBILDUNGEN

Preis M. 1.50. DRITTE AUFLAGE.

JOZEF ISRAËLS

LEXIKON-FORMAT MIT VIELEN ABBILDUNGEN UND EINER RADIERUNG

Preis M. 2.—. ZWEITE AUFLAGE

„In diesen Aufsätzen über Degas und Israëls reiht sich Liebermann den klassischen Schriften von Fromentin und Adolf Hildebrandt würdig an. Wenn Künstler jene Kultur haben, die Liebermann von ihnen verlangt, wenn sie sich ihrer Kunst voll bewusst sind und dieselbe klar zum Ausdruck zu bringen verstehen, so müssen wir alles, was sie über Kunst schreiben, dankbar begrüssen; sie fördern die Kritik und das Verständnis für Kunst mehr als dicke Bände von zahlreichen Kunsthistorikern. *(Vossische Zeitung.)*

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

AUS RAPHAELS FLORENTINER TAGEN

VON GEORG GRONAU

Lexikon-Format mit 18 Lichtdruck-Tafeln

Elegant kartoniert M. 10.50

Diese neueste Arbeit des hervorragenden Forschers beschäftigt sich mit den in Florenz entstandenen Arbeiten Raphaels. Diese Periode wird auf Grund neuer Untersuchungen beleuchtet, und es werden Resultate gewonnen, die das Interesse der Kunstforscher und Kunstliebhaber auf das Buch lenken werden. Auf 18 Lichtdrucktafeln wird ein vorzügliches vergleichendes Material geboten.

ÉDOUARD MANET

MONOGRAPHIE VON HUGO VON TSCHUDI

DIREKTOR DER NATIONAL-GALERIE IN BERLIN

In Lexikon-Format mit 25 zum Teil ganzseitigen Abbildungen nach Gemälden Édouard Manets und einem Holzschnitt nach einer Porträtphotographie von Prof. Albert Krüger

Preis elegant kartoniert M. 3.50

Dieses Buch ist die erste deutsche Arbeit über den Maler, der der hervorragendste Vertreter der impressionistischen Malerei und weiterhin der Begründer der modernen Malerei ist. Tschudi schildert seinen Werdegang, das Entstehen seiner Hauptwerke und deren Schicksale, und er giebt eine Darstellung des ausserordentlichen Einflusses Manets auf die gesamte heutige Malerei. Die Illustrationen geben die Hauptwerke des Künstlers wieder.

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

ALI BABA
UND DIE VIERZIG RÄUBER

Ein Märchen aus Tausendundeine Nacht

ILLUSTRIERT VON MAX SLEVOIGT

48 Seiten in Qartformat. — Mit einem Lichtdruck und fünfzig Abbildungen, teils ganzseitig, vielfach mehrfarbig

Preis 5 Mark

„Das Werk ist kostbar und von grösstem Wert. In diesen ausgezeichnet reproduzierten Skizzen, die durchweg die erste Niederschrift des zeichnerischen Gedankens darzustellen scheinen, lebt eine Frische, eine Unmittelbarkeit der Wirkung, die unvergleichlich ist. Es ist höchst interessant zu beobachten, wie die Lektüre der von Erfindungsreichtum strotzenden Erzählung in dem Hirn des Künstlers Bild auf Bild entstehen liess, und wie er in hurtigen Strichen diese Kinder seiner gestaltenden Phantasie sofort zu bannen wusste. Was dabei herausgekommen ist, hat kaum ein Gegenstück, es ist ein Bilderbuch für — Feinschmecker, ein Volksbuch für — die Kunstverständigsten, eine Familienlektüre für — die reifsten Kenner. Etwas Unkindlicheres kann man schwer ersinnen, aber schwer auch etwas Geistreicheres, Feineres, Genialeres, Delikateres. Man wird dies Buch nicht vergessen dürfen, wenn man später einmal die Zeichenkunst unserer Epoche studieren will.“ (National-Zeitung, Berlin.)

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

FLORENTINER BILDHAUER DER RENAISSANCE

VON WILHELM BODE

Lexikon-Format in vornehmer Ausstattung mit 150 Abbildungen

Preis M. 18.—, gebunden M. 21.—

Inhalts-Verzeichnis:

Einleitung. Entwickelung der Florentiner Plastik und ihre Stellung innerhalb der Renaissancekunst Italiens. I. Donatello als Architekt und Dekorateur. II. Die Madonnendarstellung bei den Florentiner Bildnern der Renaissance. III. Die Madonnenreliefs Donatellos in ihren Originalen und in Nachbildungen seiner Mitarbeiter und Nachahmer. IV. Luca della Robbia. V. Desiderios Marmorrelief der Madonna in der Sammlung Dreyfus zu Paris und seine Beziehung zu Donatello und Michelangelo. VI. Desiderio da Settignano und Francesco Laurana als Porträtbildhauer und die wahre Büste der Marietta Strozzi. VII. Porträts von Knaben aus vornehmen Florentiner Familien in Quattrocento-Büsten des jungen Christus und Johannes. VIII. Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto in der Florentiner Plastik des Quattrocento. IX. Bertoldo die Giovanni: 1) Bertoldos Bronzestatuetten, 2) Bertoldos Medaillen. X. Jugendwerke Michelangelos und ihre Beziehungen zu Michelangelos Lehrern und Vorgänger. XI. Gruppen der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluss des Savonarola auf die Entwickelung der Kunst in Florenz.

BRUNO CASSIRER, VERLAG IN BERLIN

KUNST UND KÜNSTLER

Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe

Redaktion: EMIL HEILBUT, Cäsar Flaischlen.

Erscheint seit Oktober 1902 in monatlichen Heften von je 40 Seiten 4^0,

geschmückt mit vielen Illustrationen und Kunstbeilagen.

Preis M. 4.— vierteljährlich.

Probehefte legt jede Buchhandlung vor, sowie der

VERLAG BRUNO CASSIRER
IN BERLIN W., DERFFLINGERSTRASSE 16.

Über „Kunst und Künstler" schreibt Oskar Bie in der „Neuen Deutschen Rundschau":

„Die neue Zeitschrift ist sehr schön gedruckt und wirkt durchaus edel. Das Format ist gross und für Bilder angenehm, die Spalteneinteilung für die Lektüre nicht minder. Der Inhalt, fern von jeder Sensation, mit jener Selbstverständlichkeit grossen Stils, ohne von sich selbst viel zu reden, ohne sich selbst zu überschätzen, ohne die Alleinseligmacherei zu betreiben, wie es einer europäischen Zeitschrift würdig ist. Redakteur ist Emil Heilbut, der Vorkämpfer moderner Kunst in Deutschland, ein Georg Brandes der Malerei, und Cäsar Flaischlen, der seine Erfahrungen vom Pan mit hereinbringen konnte. Für den Gentlemancharakter der Zeitschrift sind die einleitenden Worte sehr beachtenswert, kein kindlich-patriotisches Programm, kein Schulmeisterton, kein Ästhetizismus. Indem auch alte Kunst mit neuen Augen angesehen werden soll, weist sich das Journal den Platz an. „Kunst und Künstler" wird niemals etwas der Mode, sondern stets alles um der Kunst willen pflegen und niemals etwas Altes verherrlichen, weil es alt ist, sondern weil es uns heute etwas bedeutet."

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01409 3997